FILM

Nr 21(1873)
1985.05.26
ROK XL
CENA 30 ZŁ
PL ISSN 0137–463X
INDEKS 35806

ELIZABETH TAYLOR
(str. 12)
Fot. L. Sorell

Krótko

PARYŻ. „Hubal" Bohdana Poręby zainaugurował przegląd filmów krajów socjalistycznych, zorganizowany w ramach obchodów czterdziestolecia zwycięstwa nad faszyzmem z inicjatywy przedstawicielstw dyplomatycznych państw socjalistycznych i Instytutu Polskiego. **WIEDEŃ.** Andrzej Wajda jako pierwszy filmowiec otrzymał nagrodę im. Gottfrieda Herdera przyznawaną za wkład w rozwój kultury europejskiej; w uroczystości w siedzibie Austriackiej Akademii Nauk wziął udział prezydent Austrii Rudolf Kirchschlaeger. **NOWY JORK.** Już ponad 25 tysięcy osób obejrzało wystawę plakatów i rysunków Franciszka Starowieyskiego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej; wyświetlany jest tam również film „Bykowi chwała" Andrzeja Papuzińskiego. **WARSZAWA.** Stanisław Szwarc-Bronikowski przygotowuje film o wybitnym etnografie polskim Bronisławie Malinowskim. **POZNAŃ.** Na jedno miejsce w kinie przypada tu ponad 121 mieszkańców: stolica Wielkopolski legitymuje się jednym z najniższych wskaźników wśród miast liczących ponad pół miliona mieszkańców. **GŁOGÓW.** W przeglądzie 11 filmów nieprofesjonalnych z Dolnego Śląska, zorganizowanych z okazji „Dnia Hutnika", pierwszą nagrodę otrzymały „Barwy jesieni" Zbigniewa Lipowskiego i Stanisława Kałużyńskiego z AKF „Orion" w Głogowie. **WARSZAWA.** Na miejsce dotychczasowego Przedsiębiorstwa Importu i Eksportu „Film Polski" powstała spółka akcyjna o tej samej nazwie, której współudziałowcami są Ministerstwo Kultury i Sztuki, Przedsiębiorstwo Dystrybucji Filmów oraz wszystkie wytwórnie i studia filmowe. **JAWORZNO.** Pierwsze wideo-kino, które uruchomiono w odremontowanej, kameralnej sali o 50 miejscach, cieszy się powodzeniem, choć w repertuarze ma tylko kilka filmów polskich.

Protest polskiego MSZ w związku z wyświetlaniem francuskiego filmu „Shoah"

Wobec rozwijającej się we Francji antypolskiej kampanii wokół filmu „Shoah" 30 kwietnia wezwany został do MSZ chargé d'affaires Francji Toussaint Marcaggi.

Dyrektor Departamentu Prasy, Współpracy Kulturalnej i Naukowej MSZ, Ryszard Frąckiewicz, przekazał w związku z tą kampanią ostry protest podkreślając, że film zawiera obelżywe dla narodu polskiego insynuacje o rzekomym jego współudziale w hitlerowskim ludobójstwie. Propagowanie tego rodzaju tez przeczy oczywistym faktom historycznym. Tym większe zdziwienie i oburzenie strony polskiej musi wywołać ranga, jaką nadaje się temu filmowi przez udział w premierze prezydenta Francji i członków rządu.

Składając stanowczy protest, strona polska postulowała zaniechanie tych szkodliwych dla wzajemnych stosunków działań, domagając się także zaniechania wyświetlania filmu we francuskiej telewizji. (PAP)

* * *

O wypowiedź poprosiliśmy WANDĘ JAKUBOWSKĄ, więźniarkę nr 45 513 obozu oświęcimskiego, autorkę wstrząsających filmów o tym miejscu zagłady („Ostatni etap", „Koniec naszego świata").

– Z oburzeniem przyjęłam wiadomość o premierze filmu „Shoah" reż. Claude Lanzmanna, o wznieconej przez ten film i część prasy francuskiej kampanii, która ma zdyskredytować dobre imię Polaków, obwiniając nasz naród o współudział w eksterminacji Żydów. Filmu nie widziałam, mogę więc polemizować nie z nim, ale z tezami głoszonymi przez Lanzmanna i na łamach niektórych pism francuskich, na podstawie relacji polskich dziennikarzy.

Nieprawdziwa jest teza, że hitlerowcy zlokalizowali obozy zagłady na ziemiach polskich, gdyż mogli liczyć na milczące przyzwolenie Polaków, rzekomych antysemitów. Hitlerowcy wybrali polskie ziemie, gdyż był to pierwszy zdobyty kraj, w którym od samego początku zastosowali bezwzględny terror. A peryferie Oświęcimia wybrali na budowę wzorcowego obozu koncentracyjnego, a potem również zagłady, gdyż były to tereny bagienne, których klimat wypróbowali już do wyniszczania więźniów w obozach koncentracyjnych na terenie III Rzeszy.

Brałam udział z moimi towarzyszami w niesieniu pomocy Żydom, zarówno tym, którzy znajdowali się za murami warszawskiego getta, jak i poza nim. Szczególnie dużą pomoc okazywały uciekinierom rodziny chłopskie, co wiele z nich przypłaciło życiem. Oczywiście zdarzały się, jak w każdym społeczeństwie jednostki, które próbowały żerować na tragicznym losie Żydów. Ale były to – podkreślam – nieliczne jednostki. Społeczeństwo polskie, organizacje konspiracyjne różnych orientacji politycznych, okazywały prześladowanym Żydom pomoc.

Również w obozie oświęcimskim więźniowie różnych narodowości pomagali sobie wzajemnie, dając przykłady solidarności wobec wspólnego, tragicznego losu. Na przykład pamiętam, iż hitlerowcy próbowali w obozie Budy nastawić więźniarki Polki i Ukrainki przeciw więźniarkom Żydówkom. Prowokacja ta się nie powiodła.

Boli mnie bardzo fakt, iż Claude Lanzmann nadużył zaufania polskiej strony, która pomogła mu w realizacji zdjęć na terenie Polski.

Wydaje mi się, że polska kinematografia powinna przygotować prawdziwy dokument o eksterminacji Żydów i polsko-żydowskich stosunkach w czasie wojny, dopóki żyją jeszcze ludzie, którzy pomoc otrzymali i z taką pomocą śpieszyli. Okazuje się, że zarówno filmów dokumentalnych jak i fabularnych o tej tematyce nigdy nie jest za wiele.

W 10 krajach

W CZTERDZIESTĄ ROCZNICĘ ZWYCIĘSTWA

Na ubiegłorocznej naradzie szefów kinematografii krajów socjalistycznych powzięto decyzję o zorganizowaniu w każdym z bratnich krajów przeglądu filmów z okazji 40 rocznicy zwycięstwa nad niemieckim faszyzmem i japońskim militaryzmem.

Przeglądy w warszawskim kinie „Bajka" zainaugurował pokaz najnowszego filmu radzieckiego „Zwycięstwo" Jewgienija Matwiejewa. Przed projekcją wystąpił radca ambasady ZSRR w Warszawie do spraw kultury Jewgienij Niewiakin. Na sali obecni byli: wiceminister obrony narodowej gen. broni Antoni Jasiński oraz przedstawiciele korpusu dyplomatycznego.

W programie obok filmów najnowszych, jak wspomniane już „Zwycięstwo" i pełnometrażowy dokument Romana Wionczka „Na wszystkich niedostępnych drogach" przypominający wojenne losy Polaków, znalazły się także filmy zaliczane już do klasyki, jak węgierski „Gdzieś w Europie" Gézy Radványi'ego z 1948 roku. Pozostałe filmy to: „Ósmy" (reż. Zako Cheskija, Bułgaria), „Oswobodzenie Pragi" (reż. Otakar Vávra, CSRS), „Gwiazda Korei" cz. II (reż. Omi Kil Son, KRLD), „Przez Gobi i Chingan" (reż. W. Ordyński i B. Sumhu, NRD), „Tędy wróg nie przejdzie" (reż. Doru Nastase, Rumunia) i „Hasło: naprzód" (reż. Hoang Van Thieu, Wietnam).

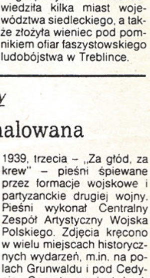
Dni Kultury Radzieckiej

Smoktunowski na scenie, Tieliczkina w delegacji

Dziesięć dni trwała w całym kraju wielka parada radzieckiej sztuki i kultury: spektakle teatralne znakomitych zespołów (MChAT i „Bolszoj"), koncerty, wystawy, pokazy filmowe połączone ze spotkaniami z twórcami. W składzie delegacji oficjalnej znalazła się Walentina Tieliczkina, znakomita aktorka, którą pamiętamy z takich filmów jak „Dziennikarz" Siergieja Gierasimowa, „Pięć wieczorów" Nikity Michałkowa, „Portret żony artysty" Aleksandra Pankratowa czy „Wassa" Gleba Panfiłowa. Natomiast inny świetny aktor, Innokientij Smoktunowski przyjechał ze znakomitą kreacją Dorna w „Czajce" Czechowa, którą pokazał MChAT we Wrocławiu, Warszawie i Krakowie. Partnerami Smoktunowskiego byli znani nam z ekranu Aleksander Kaliagin (Trigorin) i Anastazja Wertyńska (Zarieczna)

W sali koncertowej Zamku Królewskiego w Warszawie odbyło się – zorganizowane przez Narodową Radę Kultury – spotkanie polskich i radzieckich twórców oraz działaczy kultury, w którym wziął udział przewodniczący radzieckiej delegacji, zastępca członka Biura Politycznego KC KPZR, minister kultury i sztuki ZSRR Piotr Demiczew. Tematem spotkania były „problemy współczesnej kultury i zadania intelektualistów w obronie pokoju". Z twórców filmowych zabierali głos Bohdan Poręba i Henryk Bielski.

Natomiast delegacja filmowców radzieckich (Marlen Chucyjew, Jewgienij Grigoriew i Aleksiej Simonow, syn znanego pisarza Konstantina Simonowa) na zakończenie dziesięciodniowego pobytu w Polsce odwiedziła kilka miast województwa siedleckiego, a także złożyła wieniec pod pomnikiem ofiar faszystowskiego ludobójstwa w Treblince.



Delegacja filmowców radzieckich przed pomnikiem w Treblince.

Od Cedyni do II wojny

Polska pieśnią malowana

Edmund Zbigniew Szaniawski zrealizował w wytwórni „Czołówka" trzyczęściowy film o polskich pieśniach patriotycznych i wojskowych od czasów bitwy pod Cedynią aż po drugą wojnę światową. Pierwsza część – „Polska pieśnią malowana" – obejmuje pieśni od końca X wieku po powstanie kościuszkowskie, druga – „Zwycięży Orzeł Biały" – od powstań narodowych do września 1939, trzecia – „Za głód, za krew" – pieśni śpiewane przez formacje wojskowe i partyzanckie drugiej wojny. Pieśni wykonał Centralny Zespół Artystyczny Wojska Polskiego. Zdjęcia kręcono w wielu miejscach historycznych wydarzeń, m.in. na polach Grunwaldu i pod Cedynią. Operatorem jest Lech Zelaskowski. Projektowana jest realizacja czwartej części, przypominającej najpopularniejsze pieśni współczesnego wojska.

Z FANTASTYKĄ W MADRYCIE

Spotkanie z MARKIEM NOWICKIM

Na VI Festiwalu Filmów Fantastycznych w Madrycie nagrodzono scenariusz „Seksmisji", napisany przez Juliusza Machulskiego przy współpracy Jolanty Hartwig i Pavla Hajnego. O charakterze tego mało znanego u nas festiwalu, nie nastawionego na gwiazdy, lecz na szeroką publiczność, rozmawiamy z Markiem Nowickim, który w sekcji informacyjnej przedstawił „Widziadło".

● **Madrycki festiwal poznałem cztery lata temu. Organizatorzy szukali wtedy formuły prezentacji najambitniejszej fantastyki kinowej. Był to w pewnym sensie wysiłek syzyfowy, gdyż fantastyka w kinie zachodnim to domena rozrywki najczęściej niewybrednej, żerującej na okrucieństwie i seksie. Oczywiście zdarzają się ambitne filmy o tematyce fantastycznej, ale jest ich bardzo mało i na ogół nie są prezentowane na mało znanym festiwalu. Czy tegoroczna edycja potwierdziła te spostrzeżenia?**

– Nie mam porównań, nie byłem nigdy na festiwalach tego typu.

Kino fantastyczne na Zachodzie rozwija się pod znakiem rozrywki, w której wszystkie chwyty są dozwolone, a o granicach dobrego smaku całkowicie zapomniano. Niemniej organizatorzy usiłowali przydać imprezie artystycznego blasku, przygotowując retrospektywy kina onirycznego, twórczości Felliniego i filmów niedawno zmarłego Sama Peckinpaha, a także przedstawiając kilka znakomitych filmów radzieckich, klasycznych i współczesnych, nie mających nic wspólnego z fantastyką nawet najszerzej rozumianą. A dla mniej wybrednych widzów był obszerny przegląd filmów Russa Meyera, nie znanego u nas amerykańskiego reżysera, specjalizującego się w gatunku „soft porno". Były też filmy wenezuelskie, były filmy krótkie – dokumentalne i animowane. Prawdziwy groch z kapustą. Gospodarze odnieśli niewątpliwy sukces: pięć sal kinowych było pełnych niemal na każdym pokazie przez dziewięć dni festiwalu, co jak na Madryt jest wydarzeniem niezwykłym.

● **A konkurs?**

– 14 filmów, reprezentujących najbardziej liczące się kinematografie na świecie, z amerykańską, radziecką, brytyjską, francuską, zachodnioniemiecką, australijską i węgierską na czele. Znalazły się wśród nich utwory pokazujące różnorodne możliwości fantastyki kinowej – kolizje człowieka ze stworzoną przez niego techniką, legendy, horrory z potworami i psychopatami, science-fiction i komedie z duchami. Jednym z najciekawszych filmów – wyróżnionym nagrodą publiczności – były „Elektryczne sny" brytyjskiego reżysera Steve'a Barrona, bardzo prosta w pomyśle, ale dobrze trafiająca do widowni komedia o nieporadnym architekcie, który próbuje uporządkować sobie życie przy pomocy osobistego... komputera. Komplikacje zaczynają narastać, gdy bohater wiąże się z dziewczyną, o którą komputer zaczyna być zazdrosny. Śmiech połączony z refleksją nad konsekwencjami uzależniania człowieka od techniki. Kino francuskie reprezentował film Andrzeja Żuławskiego, „Szalona miłość", na motywach „Idioty" Dostojewskiego, przeniesionych w realia współczesnej Francji. Zaczyna się niemalże komediowo, od pomysłowego obrabowania banku, ale stopniowo narasta główny dramatyczny motyw – szaleńcza miłość jednego z włamywaczy do żony szefa. Film bardziej francuski niż słowiański. Ciekawy był pokazany w sekcji informacyjnej brytyjski film „Brazylia"; reżyser Terry Gilliam, podobnie jak nasz Piotr Szulkin, tylko z dużo większym nakładem środków obnaża we wspólnotach przyszłości wynaturzenia współczesności.

● **Jak przyjmowano „Seksmisję" i „Widziadło"?**

– Film Machulskiego otrzymał nagrodę za scenariusz. Reakcja publiczności na pokazach była bardzo żywa, reagowano spontanicznie, wybuchami śmiechu i oklaskami, nawet na sytuacje zrozumiałe – zdawałoby się – tylko u nas. „Seksmisję" pokazano powtórnie w czasie specjalnego maratonu, składającego się z sześciu najciekawszych filmów festiwalu.

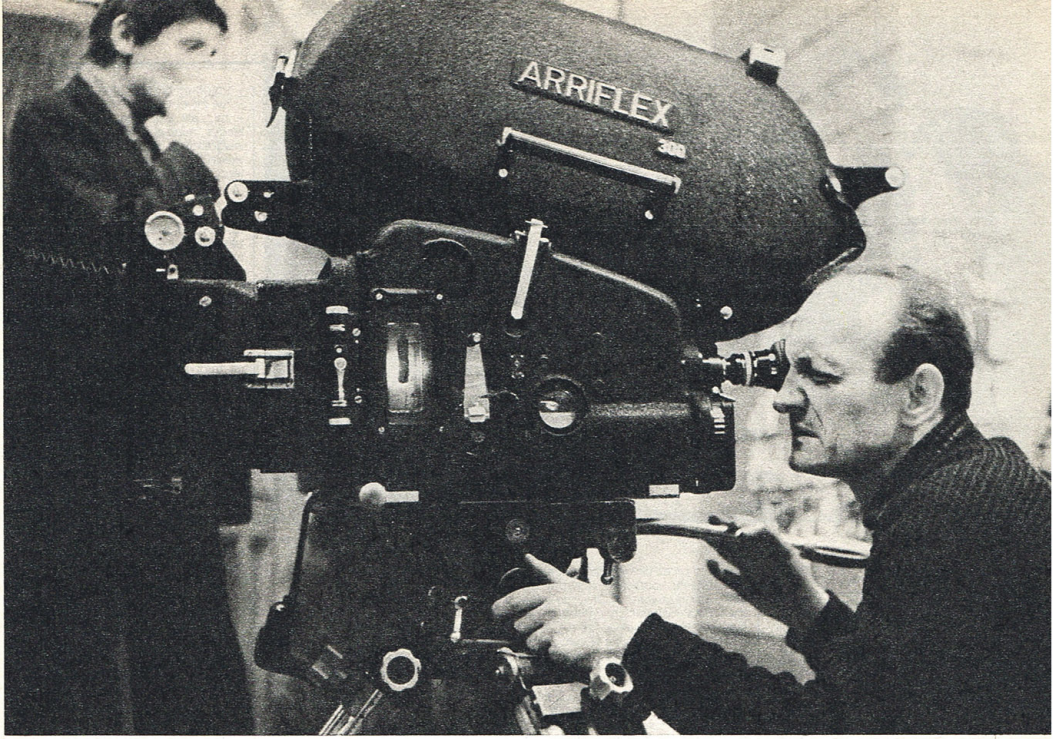
● **A „Widziadło"?**

– Również miało dobre przyjęcie. Najlepszym dowodem zainteresowania była długa, prawie czterogodzinna dyskusja ze sporym gronem widzów, którzy zadawali mi wiele pytań nie tylko związanych z filmem, ale i z polską kinematografią i kulturą, a nawet z polską tradycją modernistyczną. Oba nasze filmy zamierzają zakupić hiszpańscy dystrybutorzy.

Rozmawiał
BOGDAN ZAGROBA

ZA TYDZIEŃ

- TWORZYĆ DLA SPOŁECZEŃSTWA: **z krajowej narady środowiska filmowego**
- **Chcemy być kochani:** GRAŻYNA SZAPOŁOWSKA – laureatka „Złotej Kaczki"
- **Recenzje:** SMAŻALNIA STORY, TAJEMNICZY BUDDA
- **Nie tylko dla dzieci:** UŚMIECH PANA MAKUSZYŃSKIEGO
- ODMIEŃCY SZUKAJĄ PIĘKNA: **San Remo '85**
- **W „Kartkach z kalendarza"** HITCHCOCK I TRZYDZIEŚCI DZIEWIĘĆ STOPNI
- **Porzuciły dzieci, mężów i wyruszyły:** ŻYCIOWE ROZBITKI
- **Zrozumieć szczura czyli** TAJEMNICE WIKLINOWEJ ZATOKI: serial dla najmłodszych
- WARREN BEATTY **w portrecie na życzenie**



Kazimierz Karabasz

W Krakowie – spotkanie dokumentalistów z Polski i ze świata. Jakie są perspektywy sztuki faktów w dzisiejszym kinie? Drukujemy rozważania wybitnego dokumentalisty Kazimierza Karabasza, wybrane z jego książki „Dokument – tętno filmu" przygotowywanej do druku w Wydawnictwach Artystycznych i Filmowych.

KAZIMIERZ KARABASZ

JAK IŚĆ DALEJ?

Kinowy dokument – jak iść dalej? Wiele mocno wydeptanych ścieżek. Obok, bariery wzdłuż i wszerz. Dostrzegam jednak dwie drogi, chyba jeszcze słabo poznane. Pierwsza – bardzo intensywne penetracje „w głąb" tematu, druga – zagarnianie rzeczywistości maksymalnie „wszerz". Inaczej mówiąc – głęboka analiza lub szeroko zakrojona synteza. Oczywiście pytanie: czy można te dwie metody posunąć dalej, niż zrobili to – w analizie np. Ślesicki i Brzozowski („Rodzina człowiecza", „Archeologia") lub w syntezie – Makarczyński i Łomnicki („Życie jest piękne", „Narodziny statku")?

Przełamywanie barier **„Rok Franka W." Kazimierza Karabasza i Stanisława Niedbalskiego**

Myślę, że można. Nie poprzez jakieś ich „ulepszanie", ale poprzez użycie do inaczej sformułowanych zadań. Może mogłyby to być filmy próbujące ukazać współczesnego człowieka poszukującego swego miejsca w labiryncie problemów i spraw (dużych i małych)? Albo – człowieka „odmiennego" od innych poprzez swe przekonania, walczącego o swoje racje wśród ludzi, w społeczeństwie? Albo wreszcie – też przykładowo – człowieka próbującego przełamywać bariery swoich własnych – środowiskowych, rodzinnych – ograniczeń, zahamowań, spraw tabu?

* * *

Nie walczę o „czysty" dokument, bo takiego nie ma, nie atakuję prawa dokumentalisty do autorskiej ingerencji w rzeczywistość. Każdy ma tu swój pogląd, swoje zasady, swoją praktykę. Chcę jedynie wspomnieć o dwóch – w praktyce dokumentalisty szczególnie drażliwych – sytuacjach.

Pierwsza z nich, to dodawanie materiałom dokumentalnym różnego rodzaju „wartości formalnych" (w trosce – jak mówią autorzy – o sugestywność i kształt artystyczny utworu). Myślę, że trafnie ocenia to zjawisko Gulio Dorfless: „Nie należy naturalnie mylić wymowy artystycznej z »estetyzowaniem«. To ostatnie jest niewątpliwie postawą niebezpieczną (...) zmierzającą do przydania epizodowi pewnej atmosfery – której w rzeczywistości nie ma lub nie jest ona istotna – za pomocą na przykład patetycznego podkładu muzycznego, emfatycznych zbliżeń, sztucznych momentów ciszy i tak dalej...".

Druga z nich, to stosowanie różnego typu „fabularyzacji" (najczęściej przez dokumentalistów piszących). Pisze o tym zjawisku Marian Brandys, twierdząc, że dobry reportaż nie może powstać „... kiedy autor traktuje pisarstwo reportażowe jako pretekst do wtórnych etiud literackich. Wiemy doskonale, ilu młodych zdolnych reporterów zmarnowało się, popadając w drażniącą manierę artystowską tylko dlatego, że swoje obserwacje reporterskie usiłowali przekazać czytelnikom środkami literackimi, zaczerpniętymi (bez przetrawienia) z Faulknera czy Kafki..."

* * *

Już nie czasy na agitację? Zależy za czym albo przeciw czemu. Jeżeli w imię kolejnej „akcji" czy doraźnej mobilizacji do czegoś tam, to szkoda roboty. Ale jeżeli do tego, by widz – na przykład – starał się być krytyczny nie tylko w stosunku do świata i społeczeństwa, ale także wobec siebie? Albo, by starał się bronić swego poglądu nawet wówczas, gdy jest w mniejszości? Taka „agitacja"

ciąg dalszy na str. 4

Poszukiwanie miejsca

„Sobota Grażyny A. i Jerzego T." Kazimierza Karabasza

ciąg dalszy ze str. 3

wydaje mi się jak najbardziej możliwa także dziś. Może nawet potrzebna.

* * *

Mówi się: jeżeli film dokumentalny ma docierać do jak największej ilości ludzi, najlepszym dla niego miejscem jest ekran telewizora. Róbcie filmy dla telewizji, po co ta cała, i tak już chyba przegrana – walka o miejsce w kinie?

To pozornie poprawne rozumowanie, ma wiele luk. Jedna z nich: emisja takiego filmu jest jednorazowa – i to w czasie ustalonym przez nadawcę, a nie widza. Stąd, jeżeli ci, których interesuje (lub potencjalnie zaciekawia) jakiś tytuł lub autor, nie zobaczą filmu w określonym ściśle co do dnia i godziny czasie – nie mają szansy zobaczyć go w ogóle. Dlatego film kinowy, wędrujący po ekranach przez pewien czas, istniejący w kilkunastu kopiach – dostępny klubom, organizacjom, możliwy do zobaczenia na różnorakich pokazach, dostępny jutro, za miesiąc, za rok – jest niezbędny. I to nie tylko w celu zaspokojenia potrzeb tej (może wąskiej) grupy ludzi – ale po to, by istniało d o s t ę p n e w k a ż d e j c h w i l i świadectwo zdarzeń, życiorysów, ludzkich wysiłków i dążeń. Tych wszystkich „fragmentów większej całości" rejestrowanych przez nas, dokumentalistów.

* * *

Jak przełamać chłód widza wobec dokumentu? Czy rzecz tylko w braku interesującej „akcji" czy „tajemnicy tego co nastąpi"? Może jest jeszcze bardziej elementarna przeszkoda: że pokazujemy po prostu fragmenty c o d z i e n n o ś c i (jak by nie przedstawiane – dramatycznie, lirycznie czy np. publicystycznie) – a ta jest jakby zaprzeczeniem tego, czego szuka ogromna większość widzów.

Po kolejnym filmie (w którym, jak zwykle, udało się zrealizować najwyżej połowę tego co zamierzałem) notuję: Oczywiście, opór stawia sama rzeczywistość, jej złożoność, amoriczność, wieloznaczność... Ale chyba – tak samo silnie – nasze ubogie s p o s o b y, jakimi tę rzeczywistość próbujemy opisać, czy wyrazić...

* * *

Rozmawiam z człowiekiem wrażliwym i wykształconym:

– jak się czujesz w sytuacji, gdy lawina informacji i komentarzy płynie ku tobie „wysoką falą" – a ty możesz to wszystko właściwie już tylko obserwować, a nie poznawać, zgłębiać, smakować...

– wybieram.

– co?

– trzy, pięć spraw najwyżej.

– i...?

– i próbuję bliżej poznać.

– nie żal ci tej ogromnej „reszty"?

– żal... ale pamiętam, co Lew Tołstoj kiedyś napisał: „Nieważna jest ilość wiadomości, lecz ich jakość. Można wiedzieć bardzo wiele, nie wiedząc tego, co najpotrzebniejsze".

* * *

Narracja oparta na tradycyjnym relacjonowaniu zdarzeń „po kolei" nuży i zniechęca wielu widzów. Równocześnie jednak, opowiadanie „luźne" operujące przemieszanymi czasami, odrzucające wszelką logikę i odwołujące się do różnorodnych skojarzeń – także nie uchodzi bezkarnie: uwaga widza, zmuszona do nieustannego i wytężonego napięcia, wyczerpuje się dość szybko, ulega rozproszeniu, zaczyna biec torami trudnymi do przewidzenia. W tym momencie autor przestaje właściwie być „organizatorem" wyobraźni widza. Staje się – często – człowiekiem robiącym wrażenie strzelca z dużą ilością amunicji, ale bez dobrego celownika. Gdzie wyjście? Myślę, że w umiejętnie w y w a ż o n y m używaniu obu sposobów.

* * *

Powierzchowność, fascynacja pozorami – wrogowie każdego autora. Dokumentaliście zagrażają częściej niż innym, z powodu materii. Naszą materią jest zewnętrzny obraz życia. Ta zewnętrzność często błyszczy i mieni się całą gamą kolorów i dźwięków, które jednak niewiele mówią o istocie spraw czy faktów, przedstawianych na ekranie. Ona tkwi głębiej, pod powłoką z błyskotek, barw i krzyków. Trzeba szukać sposobów dostania się pod tę powłokę.

* * *

Na pytanie: z czym walczysz? – jest oczywiście tyle odpowiedzi ilu autorów. Każdy ma tu swoją optykę, swoje gusty, swoje kryteria. Jest jednak sprawa, która chyba u każdego reżysera znajduje się na liście problemów „do przezwyciężenia". Myślę o k o n w e n c j o n a l n o ś c i w używaniu środków, sposobów, „języka" jakim się na ekranie wypowiadamy. Kino zna tę dolegliwość od dawna, telewizja – choć tyle młodsza – szybko dorobiła się własnej.

Dla jasności: nie mówię o konwencjach (a więc naturalnych i koniecznych składnikach każdego języka), ale o konwencjonalnym stosowaniu środków wyrazowych i reguł narracyjnych. O tym, co – używane na zasadzie dobrze wypróbowanej kliszy – jest po prostu łatwizną i sztampą.

* * *

Mówi mi ktoś: „Widz szuka po prostu bodźców i wrażeń, pozwalających mu lepiej zrozumieć świat. I mało go obchodzi, czy przychodzą one z rejonu fikcji czy dokumentu. Ważne jest, jak głęboko, z jaką przenikliwością i wrażliwością autor wchodzi w temat – a może to być zarówno dramat samotnej kobiety jak i historia klasy społecznej, opis lokalnego zdarzenia lub obraz obyczajowości kontynentu...". To jest chyba dokładnie to, o czym myślał Cesare Zavattini mówiąc: „Nie ma hierarchii gatunków, istnieje tylko hierarchia autorów..."

* * *

Mikołaj Gogol pisał: „Większość naszych nieszczęść bierze się z błędnego rozeznania spraw tego świata". Czy nie jest tak, że także naszym skromnym – dokumentalistów – zadaniem jest po prostu pomaganie ludziom we właściwym „rozeznaniu spraw"?

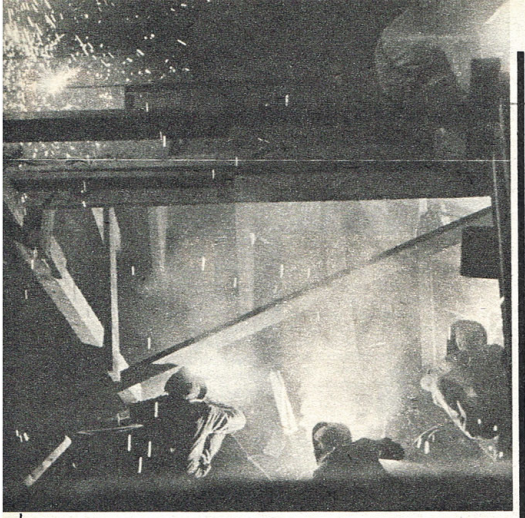
* * *

Pisze socjolog, Bogdan Suchodolski:

„...Tysiące tragedii i zbrodni wstrząsa sumieniem świata, ale życie powszed-

Analiza

„Rodzina człowiecza" Władysława Ślesickiego



„W głąb" tematu **„Narodziny statku" Jana Łomnickiego**

nie płynie obojętnie, gdy grom nie pada blisko; niepokojący osad winy pokrywa jednak serca ludzi, broniących się obojętnością lub cynizmem przed współodpowiedzialnością za losy tej ziemi; wyprawy w kosmos, podobnie jak wielkie igrzyska sportowe, stają się widowiskiem dla mas, ekscytującym jak wszystkie inne rozrywki, heroizm niekiedy zmusza do milczenia, niekiedy dyskontowany jest przez nacjonalizm, niekiedy doświadczany bywa jako zbyt surowy sąd nad przeciętnością życia, pochłoniętego powszednią zapobiegliwością; ale nikt nie wie, czy istnieją inne apele i inne wskazania ani na czym polega piękno i mądrość ludzkiego życia.

W tym chaotycznym nagromadzeniu faktów i interpretacji, dążeń i rozczarowań, przeżyć i refleksji kształtują się najbardziej dramatyczne doświadczenia współczesnego człowieka. Ma on przede wszystkim poczucie, iż jest uchwycony w tryby potężnej maszyny, która nim kieruje i która go eksploatuje bez jego przyzwolenia".

Więc – nasza egzystencja jako niesamowicie złożony splot okoliczności, dążeń, wartości. W jaki sposób to wyrazić? Jakimi środkami? Obserwuję, jak coraz bardziej od tego co o sobie wiemy – odstaje film. Fabularny, dokumentalny, inne formy.

A może jednak dokument – mimo wszystko – najbardziej nadaje się do ukazania losu „współczesnego człowieka"? Poprzez swoje cechy narracyjne, poprzez swoją „elastyczność" obrazowania i wnikliwość obserwacji?

KAZIMIERZ KARABASZ

Zagarnianie rzeczywistości **„Życie jest piękne" Tadeusza Makarczyńskiego**

Po prostu wieś

I znów coś dobrego dzieje się w Wytwórni Filmów Oświatowych, nic na to nie poradzę, ale WFO wciąż rozszerza swoje horyzonty, wciąż bierze się za nieograne tematy, a jeśli ograne – to inaczej. Film Włodzimierza Szpaka jest zatytułowany po prostu – „Wieś". Z perspektywy ptasiej widać tę wieś jak na dłoni: duża, rozległa, malownicza, drewniana, słomiana, piękna przemijającą już urodą starej, prostej architektury. Błyszczy tafla jeziorka, czy może stawu. Zresztą ujęcia są dość krótkie i nie zezwalają na kontemplację szczegółów, więc na początku liczy się przede wszystkim wrażenie ogólne, wrażenie potęgowane ciekawością – co dalej. Jak długo historii polskiego filmu dokumentalnego, tak samo prawie długo jej wiejskiego wątku. Co będzie, co dalej więc – kolejna pyskówka, jeszcze jeden konflikt rozdzierający wiejską zbiorowość, jeszcze jeden głupi i zły naczelnik gminy? Pierwsze kadry filmu „Wieś" wróżą jednak inną sprawę, inną poetykę, inny styl.

I rzeczywiście płynie filmowa opowieść bez słów o życiu wsi w ogóle, o życiu ludzi, zwierząt i roślin. opowieść jakby wymyślona, jakby nieprawdziwa, choć każdy szczegół – bo wkrótce właśnie przychodzi czas na szczegóły – jest absolutnie prawdziwy. Jakby ktoś kolejne obrazki nizał na sznurek jak koraliki. Pojenie koni, pies przy budzie, budzenie dzieci smacznie śpiących, parowanie ziemniaków w parniku na świński posiłek. I znowu dzieci: krają chleb, ostrożnie polewają kromki gęstą śmietaną i posypują solą. To śniadanie wygląda bardzo apetycznie.

Potem wiejską ulicą snują się powoli krowy i owce na pastwisko. Mijają kapliczkę. Krowy są – niestety – okropnie brudne. Natomiast wspaniałe i zadbane są konie. Dobra końska geba wygląda przez otwarte drzwi stajni na rozległe podwórze. Koń wyraźnie nudzi się w stajni i na końskiej twarzy wyraźnie jest wymalowana tęsknota do szerokiego świata, ale poprzeczka w drzwiach nie pozwala mu na wybieg. Wreszcie wybiega, za nim drugi i jest w końskim ruchu niespożyta wprost witalność, siła, zdrowie, młodość. Potem następuje rytuał ubierania i zaprzęgania konia. Młoda gospodyni wsiada na furmankę i furmanka opuszcza obejście. A potem jest droga wysadzana wierzbami, a potem jest orka. Inne już konie ciągną pług, ojciec pług prowadzi a syn ściska w rękach lejce i kładą się skiby równo i ślicznie i jest w czynności orania idealna harmonia pomiędzy ludźmi, zwierzętami, lemieszem a ziemią.

Ziemia musi być posłuszna znakomitym oraczom. A może inaczej: ziemia jest pokryta ścierniskiem, więc orka daje jej szansę oddechu, tej ziemi orka sprawia prawdziwą przyjemność. Zupełnie tak, jakby ktoś drapał psa za uchem – pies mruży oczy, przeciąga się, wywija ogonem. W tym filmie ziemia tasi się do ludzi i do pługa, a ziemia tu piękna i niebo piękne. Krowy brudne – to fakt, ale konie urodziwe, gęsi i kury swobodne i pianie koguta przyjemne jest dla ucha jak hejnał z Wieży Mariackiej.

I tak nizane są koraliki na sznurek: dalej i dalej. Pranie w rzece, bielizna na drągu, bielizna na sznurze, stary chłop zza płotu życzliwie spogląda. I jest zbiór buraków i są wykopki i wesoły posiłek utrudzonych kobiet, a boczek i ogórki wyglądają bardzo smakowicie. Wszędzie, w całym filmie zrozumiały jest sens każdej czynności; w każdym kadrze zrozumiały jest sens życia, w każdym kadrze jest uroda wsi – wyidealizowanej, pięknej mądrej mądrością i doświadczeniem pokoleń. I dalej przybywa obrazków-koralików: lekcja w szkole, międlenie lnu, układanie na wozie buraczanych liści. Po prostu żywy skansen – architektury, pracy oraz idei pełnej zgody człowieka z naturą, obrazu wsi nie zakłóca nawet przejeżdżający traktor, bo to ma być wieś idealna, taka jak była – marzenie, legenda, abstrakcja prawie.

A kiedy już film wystarczająco nasycił się swą własną urodą – na ekran wedrą się miejskie, pospieszne tłumy i widoki zbudowanych na pustkowiu betonowych bloków. W małym okienku, gdzieś na górze, powiewa firanka. A przed chwilą jeszcze hulał na wolności wiatr zwiastujący burzę i spadały w sadzie dojrzałe jabłka z drzew.

Nie ma chyba aż tak złych i paskudnych miast i aż tak dobrych, żyjących życiem niezmąconym wsi, więc i ostateczny efekt filmu ma charakter plakatowy. Ale w dwóch, skontrastowanych ze sobą obrazach nie ma ani jednej pomyłki reżyserskiej i ani jednej pomyłki autora zdjęć – Juliana Szczerkowskiego. Tu rola każdej kury wydaje się po prostu kreacją.

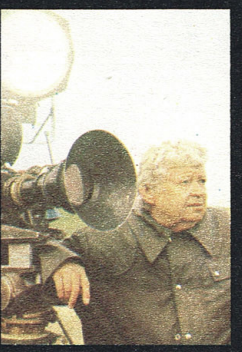
Była gdzieś taka wieś. A może jest naprawdę.

UMRZEĆ Z MIŁOŚCI

Zdjęcia: ROMAN SUMIK

O filmie „Preludia do wieczności"

Waldemar Kownacki



Reżyser Kazimierz Konrad

„Panowie miłościwi, czy wola wasza usłyszeć piękną opowieść o miłości i śmierci? To rzecz o Tristanie i Izoldzie królowej. Słuchajcie, w jaki sposób w wielkiej radości, w wielkiej żałobie miłowali się, później zasię pomarli, on przez nią, a ona przez niego". To początek staroceltyckiej legendy, która weszła do skarbca światowej literatury. Wydaje się zresztą, że każdy kraj, zasobny w wielowiekową tradycję literacką, ma swoją opowieść o parze romantycznych kochanków, których losy wielce były zawikłane i kończyły się tragicznym finałem. Tristan i Izolda, Romeo i Julia, Abelard i Heloiza, u nas, na własnym po-

Grzegorz Kulikowski i Jolanta Pankowska

Jolanta Pankowska, Andrzej Pankowski i Grzegorz Kulikowski

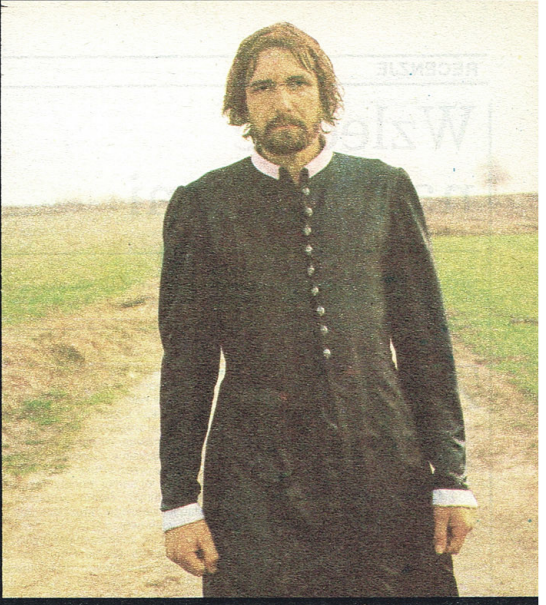
dworku, powiedzmy – Zygmunt August i Barbara Radziwiłłówna. Owe imiona par kochanków, znanych z historii, podań i legend oraz rozmaitych utworów artystycznych można by właściwie wymieniać w nieskończoność. Boć to jeszcze Porgy i Bess, Filon i Laura, Halka i Jontek. Mniej znaną parą zakochanych, których losy utrwaliły nie tylko dokumenty historyczne, ale i rozmaitego rodzaju utwory artystyczne, są Anna i Stanisław Oświęcimowie. Ich tragiczne dzieje stały się natchnieniem m.in. Mieczysława Karłowicza (poemat symfoniczny „Stanisław i Anna Oświęcimowie") czy obrazu Stanisława Bergmana („Stanisław Oświęcim przy zwłokach Anny").

Dziejopisy podają, że młodzi Oświęcimowie żyli w pierwszej połowie XVII wieku, za panowania Władysława IV, a dwór ich rodziców leżał gdzieś w okolicy Krosna. Byli przyrodnim rodzeństwem, zakochali się w sobie, przeżyli dramat nieakceptacji, zostali odrzuceni przez rodzinę, własne środowisko, ekspulsowani z Kościoła. Stanisław otrzymał wprawdzie dyspensę papieską, ale – niestety – za późno. Anna zmarła, niektóre źródła twierdzą, że „wskutek pomieszania zmysłów od zgryzoty". Po dworku Oświęcim nie został już chyba żaden ślad, ale w Krośnie stoi kaplica rodziny Oświęcimów, a w niej krypta grobowa, zawierająca dwie trumny – Anny i Stanisława.

Tragiczne dzieje rodzeństwa nadal inspirują twórczość artystów. Kazimierz Konrad i Zdzisław Starczynowski jako temat swego filmu wybrali ową XVII-wieczna *love story*. Co w niej dostrzegli? Ponadczasowy model miłości idealnej, który – bez większych zmian psychologicznych – funkcjonuje do dziś? Może świetny materiał dla melodramatu, który ciągle jest najatrakcyjniejszym gatunkiem filmowym i najsilniejszym wabikiem dla publiczności? Mottem filmu jest napis, który mógłby być – gdyby był – początkiem legendy: „Jeżeli Francja szczyci się grobowcem Abelarda i Heloizy, jeżeli Włochy z chlubą pokazują szczątki Laury i Petrarki, to w naszej krainie znaleźć można miejsce spoczynku dwojga kochanków, do których życia dziwniejsze jeszcze przywiązane było zdarzenie. Jest to przez wędrowców licznie odwiedzany grób Stanisława i Anny Oświęcimów, brata i siostry przyrodniej, którzy padli ofiarą swej stałej i niezachwianej miłości...". W scenopisie filmu Konrada i Starczynowskiego, opartym na scenariuszu Pawła Chynowskiego i Kazimierza Konrada, uderza dyscyplina dramaturgiczna, wielopiętrowość znaczeniowa scen – od konkretnego obrazu aż do poziomu metafory. Zwracają uwagę dialogi, stylizowane na staropolszczyznę, ale nie utrudniające zrozumienia idei czy myśli bohaterów, dostrzegalna jest troska o autentyzm tła obyczajowego – obyczaje biesiadne i rycerskie. Sceny opatrzone są literackimi tytułami – „Gorzka samotność", „Skrucha Anny", itd. (ciekawe, czy owe tytuły pozostaną w filmie, czy też znamionują tylko staranność literacką scenarzystów?). Istotną rolę odgrywać będzie nie tylko stylowość obrazów, pewna poetyckość dialogów miłosnych, ale i muzyka. Podstawę muzyczną stanowią poematy symfoniczne Mieczysława Karłowicza – „Epizod na maskaradzie", „Smutna opowieść" i „Stanisław i Anna Oświęcimowie". Wydaje się, iż autorzy zamierzają zrealizować rodzaj przypowieści o miłości uniwersalnej, ponadczasowej, takiej, o której czytuje się w antologiach literatury światowej, o jakiej niegdyś marzyły młode panny, oczekiwanej i dziś przez współczesne dziewczyny. A potem przychodzi prawdziwe życie i już rzadko się słyszy, że ktoś gdzieś „umarł z miłości".

ELŻBIETA KRÓLIKOWSKA

„Preludia do wieczności", scenariusz – Paweł Chynowski i Kazimierz Konrad, reżyseria – Kazimierz Konrad i Zdzisław Starczynowski, operator – Jerzy Stawicki, scenografia – Jerzy Skrzepiński. Wykonawcy: Anna Kazimierczak, Waldemar Kownacki i inni. ZF – „Oko".



Waldemar Kownacki

Wzlecieć nad wodami

MECENAS SZTUKI

MECENAT, KULTPOCHOD W TIEATR. Reżyseria: Walerij Rubinczik. Wykonawcy: Jurij Stupakow, Jewgienij Stiebłow, Walentina Talyzina, Walentina Szendrikowa i inni. ZSRR. 1982

Zaczyna się sceną dialogową: oto dwu młodych ludzi uwikłanych w dyskusję, jeden wygłasza właśnie przemówienie w obronie ideałów, które winny być czymś w rodzaju gwiazdy wiodącej przez życie. Brzmi to nieco górnolotnie: od razu czujemy, że te słowa przeznaczone są nie tylko dla nieco stłamszonego osobnika, który właśnie zadeklarował rezygnację z kariery, mimo olśniewających perspektyw. I rzeczywiście! Po chwili kamera cofa się, wprowadzając w obraz filmowy – na pierwszym planie – widownię wypełnioną publicznością. Jesteśmy w teatrze. Grupka mieszkańców wioski Białe Jeziora wybrała się do pobliskiego miasta, by obcować z kulturą. Będziemy rozpoznawać antagonizmy w tej niewielkiej społeczności, rysujące się zresztą ciekawiej, niż w pokazanym przedstawieniu teatralnym. Wygląda na to, że reżyser Walerij Rubinczik zaprasza nas do emocjonującej gry, polegającej na wykrywaniu relacji między sztuką a życiem. Jednakże „Mecenas sztuki" nie jest bynajmniej filmem z tezą, w rodzaju „pieśń pomaga żyć"; reżyser nie próbuje dowodzić, że magiczna sfera sztuki jest zbiorem wskazówek na temat wartości najistotniejszych. Chodzi o film znacznie bardziej subtelny, delikatny, komediowy a zarazem bogaty w refleksje wcale nie śmieszne. Rzecz jest zbudowana jak gdyby warstwowo: reżyser daje nam odczytać jedno znaczenie – i zaraz sugeruje istnienie jego zaprzeczenia; wygłasza ustami bohaterów jakąś prawdę – i natychmiast bierze ją w cudzysłów. Codzienność i jej uwznioślony przez sztukę wizerunek to dwie strony tej samej monety, raz poślednieją z innym razem zrobionej z najszlachetniejszego kruszcu. Jak i sam człowiek-twórca.

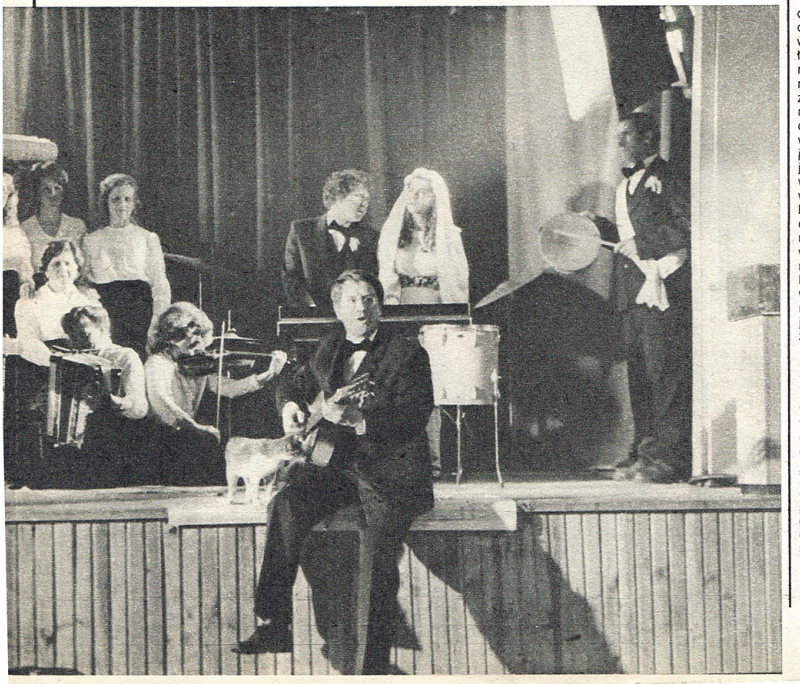
– Trzeba iść za marzeniem – słyszymy w pierwszej scenie filmu; jest to właśnie fragment owego przedstawienia teatralnego. Jego finał – następujący zaraz potem – pokazuje rezultat wędrówki za marzeniem: dyrektorskie biurko, paczka kentów, elegancki garnitur zdobiący człowieka za biurkiem. To właśnie jest ten pułap wyznaczony marzeniami. Rzeczywistość zmienia bezkresny świat naszych wybujałych tęsknot w rzecz matą, solidną i gustowną. Taki sąd – gorzki i nieco schematyczny – wywołuje sztuka teatralna; której fragmenty oglądamy na początku filmu; podobną refleksję budzi życiorys jej autora, którego poznajemy nieco później. On także poszedł za marzeniem, poświęcił się pisaniu – i żyje z dnia na dzień, w najtańszych butach i ubraniu, łatając budżet rubelkami pożyczonymi od sąsiadki-rencistki. Gdy spotkana przelotnie eks-żona rzuca mu „cześć geniuszu" – w jej tonie zawiera się cała pogardliwa ocena takiego twórczego życia, bardziej przypominającego bankructwo niż karierę.

Lecz oto nagle staje się cud. Jeden z mieszkańców Białych Jezior, Tichomirow, poruszony obejrzaną sztuką teatralną, postanawia u jej autora szukać rady w gnębiących go życiowych sprawach. Problem nękający mieszkańców wioski uosabia Alewtina, elegancka i piękna kobieta, która po dwudziestu latach nieobecności wróciła do rodzinnego domu i zarabia na życie jako krawcowa. Uroda Alewtiny (nazywanej we wsi „modystką") wywołuje we wszystkich żonach chorobliwą wręcz zazdrość. Szczególnie – choć bezpodstawnie! – cierpi żona Tichomirowa. I dramaturg Skorobogatow, niczym Tołstoj, z wyżyn swego obcowania ze sztuką – jako ktoś mądrzejszy, bardziej doświadczony – ma wyrokować o innych, znaleźć receptę na ukojenie emocji. Przezabawna to scena, bo już na pierwszy rzut oka widać, że to raczej Tichomirow jest kimś bardziej doświadczonym, zresztą za chwilę role w naturalny sposób się odwracają i pisarz zaczyna się zwierzać ze swego nieudanego życia. Ale w końcu przyjmuje zaproszenie do Białych Jezior.

I tak, zdawałoby się, konflikt zostaje wyraziście nakreślony, protagoniści są gotowi do akcji. Spodziewamy się, że ustawiony na koturnach Skorobogatow zechce przywdziać płaszcz mędrca i nauczać, czyli będzie się ośmieszał w zetknięciu ze zwyczajnym życiem – i przy tej okazji bawił nas niczym błazen. A Tichomirow, uosobienie prostoty, która obnaża każdy frazes, będzie w tej egzekucji narzędziem. Dzieje się jednak inaczej. Skorobogatow zachowuje się normalnie, na tzw. zwyczajne życie reaguje w sposób odruchowy, ludzki, budzący sympatię; czasem bywa bardzo pomocny. Jednako jest mistrzem i uczniem, tę egzotyczną dla siebie rzeczywistość chłonie nawet z niejaką pokorą, choć i nie bez wyrachowania, bo ją potem przetworzy, uczyni materią kolejnej swojej sztuki.

Nade wszystko jednak – Skorobogatow będzie tu weryfikował swe wyobrażenia o potrzebie marzeń. Wszak Tichomirow to człowiek, który – jak jeden z bohaterów przedstawienia teatralnego – kiedyś uległ okolicznościom życiowym i za marzeniem nie poszedł. W niczym jednak nie przypomina życiowego bankruta. Nie utracił wewnętrznej siły, optymizmu, nie zagubił podstawowej, intuicyjnej mądrości. Swój talent muzyczny i poetycki rozwija w zespole amatorskim i jest przy tym wolny, bo ma inne źródło utrzymania, pracuje w POM-ie. Niezależność pozwala mu poczuć smak prawdziwej swobody twórczej, uprawia sztukę wolną od dyrektyw z rejonu, własną, rodzimą – i choć nie podoba się ona oficjalnym opiekunom, Tichomirow nie przeżywa stresów, bo nakazy administracyjne go nie dotyczą. Jest radosnym buntownikiem, który znalazł możliwość uprawiania swego poletka w sposób nad wyraz satysfakcjonujący. Na to wszystko uwikłany w karierę Skorobogatow może tylko zazdrośnie popatrzeć, a to jest przecież życie właśnie takie, jakie chłostał w swej sztuce – nie znając go, wpisując w ramy zgodne z aprioryczną tezą. Czy jego umysł i wrażliwość zostaną w tej kąpieli oczyszczone ze schematów?

A to wcale nie koniec jego nauki. Bo później dowie się o synu Tichomirowa, muzyku, któremu ojciec – rekompensując swe dawne rezygnacje – za marzeniem iść pozwolił. I syn sukcesów nie odnosi, żyje z ojcowskiego „mecenatu". A jeszcze później Tichomirow będzie wspierał samego Skorobogatowa, gdy ten, już jako zięć, postanowi podjąć pracę w fabryce. Bo to właśnie Tichomirow zachował niezdławioną wiarę w potrzebę marzeń. Marzenia są potrzebne – zdaje się mówić reżyser – lecz trzeba ku nim iść drogą własną. Drogowskazów trzeba szukać nie u bliźnich i nie w sztuce, lecz w sobie samym. Wtedy rozkwitają i owocują najpiękniej, wiodąc życie prawdziwie wolne.



Czy Skorobogatow zrozumiał tę lekcję? Przez chwilę wierzymy, że tak. Bo oto w finale filmu znajdziemy się znowu w teatrze, by wraz z mieszkańcami Białych Jezior oglądać nową sztukę, tym razem powstałą z obserwacji ich własnego życia. Pisarz, robiący wrażenie tuzinkowego wyrobnika pióra, jednak umiał patrzeć. Umiał wyłuskać z nurtu obserwowanej rzeczywistości okruchy wieloznaczne: nieruchomą *modystkę* w jej pustym domu, lotnika-amatora usiłującego wzlecieć na lotni nad rozlanymi wodami. Tyle że te fragmenty rzeczywistości wciśnięte w klatkę sceny nabywają nowych, groteskowych znaczeń... i tworzą nowy schemat. Wracamy do punktu wyjścia. Bo sztuka to właśnie potrafi przede wszystkim: tworzyć schemat, im bardziej wyrazisty, tym lepiej. Gdyby udało się wytropić wszystkie marzenia i zawrzeć je w jednym syntetycznym zdaniu, jednej wizji – jakże piękne i wzniosłe byłoby ludzkie życie...

Tak właśnie, przewrotnie, rozmawia z widzami (u nas będą to widzowie kin studyjnych) Walerij Rubinczik, czuły i okrutny badacz dusz i umysłów swych współczesnych. „Mecenas sztuki" to film wart uwagi także dzięki świetnemu doborowi aktorów, ich realistycznej grze pozbawionej odcieni parodii, w jaką bardzo łatwo było się zaślizgnąć. Także dzięki znakomitym zdjęciom budującym wokół bohaterów przestrzeń jakby odrealnioną, bezbłędnie współgrającą z reżyserskimi intencjami. „Mecenas sztuki" to rzadka próba opisu naszego duchowego uniwersum.

ELŻBIETA DOLIŃSKA

Niż psychiczny

ALABAMA

Reżyseria: Ryszard Rydzewski. Wykonawcy: Maria Probosz, Grzegorz Matysik, Beata Maj, Teresa Lipowska, Zdzisław Kozień i inni. Polska, 1984

Film „Alabama" reklamowany jest na plakatach hasłem „love story", z opowieścią Segala ma jednak niewiele wspólnego, może tylko brak happy endu w miłosnej historii bohaterów. Znacznie więcej łączy „Alabamę" z „Trzeba zabić tę miłość": podobnie jak film Morgensterna sprzed lat, opowiada o nierównej miłości dwojga młodych. Chłopak, tak jak tam, zdolny jest do kłamstw, krętactw i niewierności – i podobnie jak w tamtym filmie jest to miłość mało romantyczna, bardzo uzależniona od realiów naszego codziennego życia. Młoda para szybko odkrywa, że miłość wymaga mieszkania i pieniędzy. Na drodze ku szczęściu we dwoje piętrzą się nie tyle przeszkody nie do pokonania, ile nieszczęśliwe okoliczności. Dziewczyna wyprowadza się z domu, nowe lokum wynajmuje usłużna przyjaciółka, ale na niezależne życie brak pieniędzy. Przez resztę opowieści te trzy problemy: konflikt z rodziną, brak własnego kąta i poszukiwanie pieniędzy będą powracać, narastając, aż do całkowitego impasu. Przez cały czas złym duchem Bożeny (w oczach widzów znacznie wcześniej niż w jej własnych) jest jej chłopak. To on namawia ją do zerwania z rodzicami, niszczy ją moralnie i uczuciowo.

Środowisko, z którym zetknęły Bożenę nowe okoliczności jej życia, składa się z młodych ludzi, dla których motorem działania są pieniądze. Spryt i cynizm wiodą do celu, sentymenty i rozterki sumienia są niepotrzebnym balastem. Uosobieniem takiej filozofii życiowej jest niby-przyjaciółka bohaterki Anna oraz jej partner, tytułowy Joe Alabama. Tę parę łączą przede wszystkim interesy – handel narkotykami. Piotr, chłopak Bożeny, i jej koleżanki nie robią podobnych interesów jedynie z braku możliwości, żadnych hamulców moralnych nie znając. Mamy tu znacznie bardziej drapieżny obraz cynizmu, zmaterializowania młodego pokolenia niż w filmie Morgensterna. W „Trzeba zabić tę miłość" można się było ponadto domyślić, że przyczyn deprawacji młodych ludzi szukać należy w skorumpowaniu i konformizmie świata dorosłych. W „Alabamie" bohaterami są prawie wyłącznie studenci. Dlatego też od razu czegoś w tym filmie brak. Skoro reżyser przedstawia alarmujący obraz młodzieży (czy też jej części), pokazując młodych jako ludzi bezwzględnych, amoralnych, o skrajnie konsumpcyjnym stosunku do życia, to przydałoby się postawienie kilku pytań. Czy nic nie zawinili rodzice? Jakie ta młodzież ma przed sobą perspektywy? Skąd bierze się wśród inteligencji rzeczywiście masowa ostatnio chęć robienia interesów? Czy i jak zmieniła się młodzież, dorastająca w takim klimacie?

Bożena, Piotr i ich znajomi studiują medycynę; a więc środowisko normalne, nie żadni punkowie czy narkomani. Jednakże jest to przypisanie społeczne raczej umowne, gdyż nie opisuje się tutaj środowiska studenckiego i nie odgrywa ono żadnej roli fabularnej. Pokazuje się kilkoro młodych ludzi, sugerując, że „część to całość". Feliks Falk w „Wodzireju" dał swemu amoralnemu bohaterowi drobiazgowo zarysowane tło równie cynicznych postaci z określonego środowiska i czasu, przedstawił całą sieć wzajemnych zależności i powiązań. „Alabama" nie ma oczywiście na celu tak całościowej analizy społecznej, ale bohaterowie filmu są trochę zawieszeni w próżni. Jedyni tu dorośli – rodzice Bożeny i młody lekarz – to akurat ludzie uczciwi i ciężko pracujący. Zły przykład czy też wpływ nie idzie więc z góry. Nie bierze się też z presji środowiskowej, bo trudno byłoby autorom filmu twierdzić (czego zresztą nie robią), że wszyscy studenci to amoralni cwaniacy. Stwierdza się więc po prostu że „jest jak jest", ci akurat ludzie „są jacy są". Bez pytań o przyczyny i bez porównań z innymi grupami społecznymi. Autorzy filmu chcą zaprotestować przeciwko programowi życiowemu „urządzenia się" za każdą cenę. Problem w tym, że nie mówią ani skąd się ten program bierze, ani kogo poza kilkoma postaciami filmu dotyczy.

Zostaje historia jednostkowa, „love story", historia pewnej miłości. Dla Bożeny ta miłość jest wszystkim; w jej imię występuje przeciwko rodzicom, próbuje wziąć na siebie kradzież popełnioną przez Piotra, a kiedy chłopak ją zdradzi, zawali się cały jej świat. Ale jaki jest jej świat? Duchowy? Emocjonalny? Intelektualny? Bożena jest naiwna, sentymentalna i słaba, ale także wyprana z wszelkiej osobowości. Książek nie czyta, na okrągło słucha jednej dyskotekowej melodii przypominającej wakacyjną miłość, w życiu studenckim prawie nie bierze udziału. Zostaje tylko ta miłość, ale to raczej rodzaj dziwnego opętania niż pokrewieństwo dusz czy źródło uniesienia, radości życia. Bohaterka miała być wrażliwa, łagodna i delikatna, tymczasem wydaje się raczej niewiarygodna w swoim nie pasującym do wieku i wykształcenia ubóstwie emocjonalnym i intelektualnym.

Autorzy wyraźnie chcą skontrastować szczere, idealistyczne uczucia Bożeny z cynizmem jej rówieśników. Ale to sztuczny kontrast. Przede wszystkim dlatego, że wszystkie postacie negatywne mają charaktery dane z góry i niezmienne przez całą opowieść. To samo dotyczy bohaterki. Spotykające ją przeciwieństwa losu ani jej nie zmieniają, ani nie prowokują do buntu, niczego też nie uczą. Kontrast został zaplanowany na papierze. Podkreśla to jeszcze przerysowanie obu postaw. Z jednej strony mamy np. dziewczynę, która zachodzi w ciążę, by zagarnąć mieszkanie staruszki, wynajmującej jej pokój, czy Annę, która nie może uwierzyć, że Bożena sypia tylko ze swoim chłopakiem. Po drugiej stronie jest Bożena, która mając 23 lata przeżywa pierwszą miłość, z nabożeństwem wysłuchuje największych banałów Anny i nie ma własnego zdania na żaden temat. Tu czarne charaktery, a tu pierwsza naiwna.

„Alabama" nie moralizuje. Czy to wystarczy, skoro takie nie uczy, nie wzrusza, nie bawi i jest mało wiarygodna?

PS. Film dozwolony jest od lat osiemnastu. A przecież, dobry czy zły, jest to film o młodzieży i dla niej. Reżyserowi zabrano publiczność.

NINA SŁAWIŃSKA

„Pałac" Tadeusza Junaka

Kino wyobraźni

Kino imaginacyjne uważane jest zwykle za przeciwieństwo kina realistycznego. Czy nurty te są rzeczywiście przeciwstawne, czy się uzupełniają? Czy wzmocnienie nurtu kreacyjnego w polskim kinie ostatnich lat jest zjawiskiem pozytywnym, czy też niesie z sobą pewne zagrożenie? Cykl rozpoczęliśmy artykułem Czesława Dondziłły w numerze 11.

Rozkwit i zanik

Być może za kilkadziesiąt lat historyk napisze, iż początek lat osiemdziesiątych w kinie polskim to niebywały rozwój wyobraźni artystycznej, niebywały rozkwit kina kreacyjnego. Bo rzeczywiście kreacjonistów się namnożyło. Wojciech Has przestał być samotną wyspą, stał się raczej wzgórzem na wielkiej równinie.

* * *

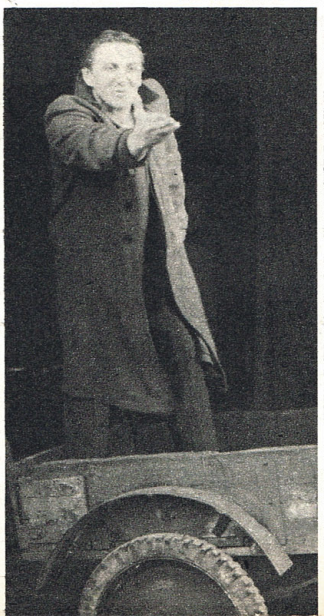
Pierwszy symptom dychotomii, czy też jeśli kto woli wewnętrznego pęknięcia sztuki filmowej pojawił się zaraz po jej narodzinach. 29 grudnia 1895 roku, po drugim publicznym pokazie swego wynalazku August Lumière zbiera powściągliwe gratulacje zaproszonych gości. Podchodzi doń pewien młody człowiek, przedstawia się jako dyrektor teatru sztuk magicznych. Proponuje wysoką sumę w zamian za owo urządzenie, które właśnie zademonstrowano. Lumière zdecydowanie odmawia. Ale przecież nie dlatego, że czuje wspaniały interes, że dostrzega narodziny nowej muzy. Chce być uczciwy albo może najzwyczajniej żal mu młokosa, który zainwestowawszy wielkie pieniądze w techniczną ciekawostkę, poniesie sromotną klęskę.

– *Kinematograf rejestruje wycinki rzeczywistości i być może jako nowy wynalazek będzie jeszcze przez pewien czas intrygował, ale przyszłości handlowej nie ma żadnej, drogi panie. Nie sprzedam go więc panu, gdyż bez wątpienia już wkrótce przeklinałby pan swą lekkomyślność i mój spryt.*

Młody człowiek odchodzi w milczeniu. Dziś wiemy, że nie zrezygnował. Nazywał się Georges Méliès. Być może nieco inaczej wyglądała ta rozmowa, tak mniej więcej opisuje ją Jerzy Płażewski. Pierwsze, krótkie spotkanie dwóch – mówiąc górnolotnie – ojców kina ma dziś symboliczną wymowę. Nie dogadali się. Méliès dowiedział się od Lumière'a czym jest kino, ale definicja ta, czy też raczej ten wyrok nie zadowolił go, nie przekonał. Lumière'owska rejestracja rzeczywistości nie wystarczała mu. Wkrótce w jego rękach film stał się królestwem wyobraźni, światem, w którym kreacyjna siła artysty odkrywa nieodgadnione wprost możliwości.

Przez całą 90-letnią historię kina doskonale widoczna jest owa dwutorowość, niekiedy zgodne współistnienie, wymieszanie i splecenie, niekiedy zaś ostro

„Golem" Piotra Szulkina



podkreślana opozycja i rywalizacja filmowego zapisu świata istniejącego i filmowej kreacji świata narodzonego w wyobraźni artysty. Być może historia kina to w ogóle historia przenikania się i zmagania obu tych tendencji. Rzecz jasna mało sensowne byłoby dowodzenie o pierwszeństwie czy też wyższości którejkolwiek z nich. Spór o pierwszeństwo jajka i kury nie tylko nie może zostać rozstrzygnięty, ale także wyjaławia spierających się. Wszystko, co w sztuce filmowej najlepsze, leży gdzieś w punkcie przecięcia, choć amplituda wahań ku obu ekstremom bywa ogromna.

Rozkwit nurtu kreacyjnego, imaginacyjnego w kinie polskim ostatnich lat ma bez wątpienia niejedną przyczynę i nie da się genezy zjawiska ująć w jednoznaczną formułkę. Ożywienie zaczęło się niemal równolegle z tak zwanym kinem moralnego niepokoju. Debiuty fabularne Filipa Bajona („Aria dla atlety"), Tadeusza Junaka („Pałac"), Piotra Szulkina („Golem") i Wojciecha Marczewskiego („Zmory") nie stanęły w opozycji do twórczości Falka, Kieślowskiego, Kijowskiego czy Holland, ale jakby uzupełniały ją, wskazywały na możliwość przekazywania pewnych prawd, treści, budzenia pewnych refleksji czy wywoływania emocji na drodze bądź to artystycznej deformacji świata, bądź fantastycznej przepowiedni, bądź też onirycznej wizji. Bardzo dobrze się stało, że nurt ten współistniał z kinem moralnego niepokoju, że miał w nim swego rodzaju rywala (bo nie przeciwnika), że mógł stanowić jego lustrzane odbicie.

W sytuacji, gdy widz miał do wyboru gorzki, ale prawdziwy portret rzeczywistości, a obok tego transformacje i wariacje kreacjonistów, kino spełniało oba swe podstawowe obowiązki: obowiązek wobec publiczności i obowiązek wobec siebie. Precyzyjniej nazwać by je można obowiązkiem dania świadectwa i obowiązkiem poszukiwań nowych formuł, nowych środków ekspresji. Oba są równie ważne, choć każdy innej wymaga odwagi, umiejętności, uporu i determinacji w pokonywaniu innego rodzaju barier.

Drugi film Marczewskiego – „Dreszcze" – stanowił swoistą kontynuację problematyki „Zmór", choć już przetworzoną i chyba dojrzalej ukazaną. Jest przy tym ów film jednym z najciekawszych przykładów połączenia obu tendencji, o których mówimy. Młodzieńcze niepokoje polskiego Törlessa, stopniowe zniewolenie duszy, ukazał Marczewski niekiedy przy użyciu niemal publicystyki, niekiedy ostrej karykatury, niekiedy zaś poetyckiej paraboli, symbolu. Światopoglądowa inicjacja bohatera dokonuje się na harcerskim obozie, pokazowo prowadzonym przez aktywistów ZMP. Z obyczajowego tła małomiasteczkowej nędzy nieudolnie skrywanej czerwienią transparentów, przenosimy się do składu tychże transparentów, w mikrokosmos zamkniętego obozu. Niezliczone literackie wzorce. Na przykładzie wycinka rzeczywistości, izolowanego od otoczenia, a zarazem stanowiącego niejako zminiaturyzowany model tej rzeczywistości, najtaniej pokazać rządzące nią mechanizmy, skomplikowanie i różnorodność problemów. Ceną, którą płaci Marczewski, jest skromność obyczajowego obrazu Polski połowy lat pięćdziesiątych, ledwie zaznaczonego w pierwszych scenach filmu. Reżyser zdaje się mówić: „Nie obchodzi mnie świat, obchodzi mnie człowiek". Gdy pragnie wydobyć bogactwo i dramatyzm wewnętrznych dylematów swego bohatera odwołuje się właśnie do poetyki onirycznej, do swobodnej gry wyobraźni.

Potrafi więc Marczewski wyważać proporcje, przy czym punkt ciężkości leży wyraźnie po stronie obowiązku wobec świata, wobec rzeczywistości, obowiązek wobec siebie spychając na plan dalszy. Dzięki temu zaliczywszy jego filmy do nurtu kreacyjnego możemy uznać je za przykłady kina – w najlepszym tego słowa znaczeniu – zaangażowanego. Zaangażowanego w to, co dziś istotne nie tylko w kinie, ale i poza kinem.

Rzec może ktoś, iż każdy film, każde w ogóle dzieło sztuki jest w coś tam zaangażowane, czemuś służy. Zgoda, ale to jeszcze nie powód do chluby, to jeszcze nie świadczy o niczym. Pytanie o problem, o ideę dzieła zawsze pozostanie nadrzędne w stosunku do wszystkich innych wątpliwości i dociekań. Szczególnie ostro objawia się to w przypadku filmu, sztuki, do której opisu kategorie estetyczne nigdy nie okażą się wystarczające.

Następne po „Arii dla atlety" pełnometrażowe filmy Filipa Bajona potwierdziły jego kreacyjne możliwości i upodobania. Zarazem jednak problematyka ich staje się poważniejsza, rzekłbym, cięższa. „Wizja lokalna 1901", poetycka opowieść o szkolnym strajku we Wrześni gubi się nieco w łopocie gęsich skrzydeł i rozmywa w pastelowych barwach krajobrazu. Plastyczne wysmakowanie, mroczne piękno tego filmu znacznie silniej zapada w pamięć niż przedstawiona historia, zarysowany problem. Wciąż więc Bajon delektuje się rolą stwórcy nowego świata, dba o urodę i

Béla Balázs

czającej milczącej żywej masy... O czymś takim mowa jest także w artykule Gyuriego o kinie...".

Także w innych miejscach, w innych książkach filmowych Béla Balázs powołuje na Maeterlincka; tu więc tkwią korzenie jego estetyki filmu. Znaczy to, że filmowa estetyka Béli Balázsa wykazuje więcej pokrewieństwa z wierszami o kinie Mihálya Babitsa, z poematem Árpáda Tótha „zerwane pączki", z zapędami ideowymi Gyuli Juhásza na temat kina, niż z wywodami profesjonalnych dramaturgów filmowych.

Cytowana powyżej notatka z „Dziennika", napisana pod wpływem tragedii Racine'a, zdumiewająco podobna jest do podrozdziału „Scena zbiorowa" w ponad dziesięć lat później napisanym „Człowieku widzialnym".

„(Scena zbiorowa) otwiera przed filmem taką nową możliwość monumentalnego oddziaływania, jakiej do tej pory nie mogła wykorzystać żadna ze sztuk. Ponieważ... masa ludzka, jednolity zbiór złożony z tysięcy jest ponadjednostkowym, wyższego rzędu przejawem społeczności ludzkiej. Jest nie tylko sumą detali, ale istotą żyjącą specyficznym, własnym życiem, posiadającą własny kształt, własne oblicze... w dobrym filmie scena zbiorowa składa się z żywych i wymownych samych w sobie – zbliżeń".

W analizie filmu „Niebieskie światło" zobaczymy, jak efektywnie jako twórca filmowy wykorzystywał Balázs to stwierdzenie estetyczne.

Wyraźnie widać, że „Człowiek widzialny", który ukazał się wiosną 1924 roku, nie jest sumą wcześniej napisanych recenzji – chociaż Balázs przeniósł do swej książki niejedną recenzję w jej dosłownym brzmieniu – i jakkolwiek w ukończonej w styczniu 1924 roku książce umieścił także filmy, które miały premierę pod koniec grudnia 1923 – jest to dzieło o jednolitej koncepcji, w którym przytaczane filmy są tylko ilustratywnymi dowodami jego koncepcji. „Człowieka widzialnego" napisał więc twórca librett do „Drewnianego księcia" i „Zamku Sinobrodego" jakby jako ich kontynuację...

Zarówno pisarz jak i wydawca raczej nie liczyli na specjalny sukces. „Deutsch-Österreicher Verlag, Wien-Leipzig" wydało książkę w taniej papierowej okładce, w objętości dziesięciu arkuszy. Efekt był zaskakujący: ukazały się pełne uznania recenzje, między innymi jedna napisana właśnie przez Roberta Musila (...).

W Berlinie

Sukces filmowej książki przyniósł Balázsowi zaproszenie do Berlina. Ciekawe jednak, że zaproszono go tam nie jako krytyka, ani teoretyka filmu, czy też profesora którejś ze szkół filmowych – ale jako scenarzystę. Balázs chętnie tam pojechał, skończył się bowiem jego etat krytyka w „Der Tag". Ponadto już wcześniej miał kontakty z berlińskimi pismami, między innymi z „Weltbühne", które od lata 1926 było redagowane przez Carla von Ossietzky'ego.

Tak więc Balázs w 1926 roku przeprowadził się do Berlina. Jak sam to wspomina: został zaproszony przez Karla Freunda, słynnego filmowca, kierownika europejskiego studia firmy Fox.

Balázs działał w Berlinie nie jako krytyk filmowy – nie napisał ani jednej recenzji, w pismach fachowych publikował artykuły teoretyczne, ale nie z taką częstotliwością, jak w Wiedniu; tu, w Berlinie, trafił w sam środek pracy nad filmem, został scenarzystą. Już wkrótce, w 1926 roku, odbyły się premiery jego dwóch uwieńczonych niezwykłym sukcesem filmów: 28 października 1926 – „Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines" – w reżyserii zatrudnionego wkrótce przez Hollywood Bertholda Viertela oraz 14 grudnia 1926 – „Madame wünscht keine Kinder" na podstawie francuskiej powieści i w reżyserii Sándora Kordy. Dzięki tym sukcesom został zarzucony pracą. W 1927 według jego scenariuszy zrealizowano i zaprezentowano cztery filmy. Liczne nowele filmowe i scenariusze, napisane w tym roku przez niego, pozostały w rękopisie. Spośród czterech filmów dwa to jego własne tematy – dwie komedie („Grand Hotel", reżyseria – Johannes Guter i „Das grosse Los oder Das Mädchen mit den Fünf Nullen", reżyseria – Kurt Bernhardt); zaś pozostałe dwa napisał jako współautor (z Henry Kosterem „Ein plus eins gleich drei" zrealizowany przez Felixa Bascha; scenariusz do filmu „Donna Juana" napisał dla Elisabeth Bergner, wspólnie z reżyserem filmu Paulem Czinnerem na podstawie jednej ze sztuk Tirso de Moliny).

Jeśli zastanowimy się nad tym, jakie wspaniałe – zaliczone później do historii kina – arcydzieła powstawały wówczas w Niemczech prawie jedno po drugim, to nie da się zaprzeczyć, że te cztery scenariusze, napisane w 1927 roku przez Bélę Balázsa lub przy jego współpracy, w najlepszym razie reprezentowały przyzwoitą przeciętność, o ile nie jeszcze niższy poziom. Także Balázs mógł wyczuwać niebezpieczeństwo komercjalizacji, bowiem w następnym, 1928 roku nie napisał ani jednego scenariusza – żadnego z jego scenariuszy także nie zrealizowano – próbował za to pisać dramaty, wygłaszał odczyty z estetyki filmu i włączył się do agitacyjno-propagandowej działalności w ruchu robotniczym.

Mógł postanowić, że będzie reżyserować: to, co na początku lat dwudziestych stwierdził jeszcze z pogardą, jakby od niechcenia – „z pewnością byłby ze mnie wspaniały reżyser" – teraz traktuje poważnie, co więcej może nawet traktuje jako swe życiowe powołanie. Także tu i teraz nie powinniśmy sądzić, że chciał on zostać profesjonalnym reżyserem, ale raczej, że jako artysta chciał wykorzystać i film jako środek wyrazu. Croceańska koncepcja sztuki – choć Balázs prawdopodobnie nie znał teorii Crocego – stanowi to, co w twórczości Balázsa jest nowe i do dziś aktualne. Najpierw współpracował z popularnym aktorem Alfredem Abelem, który zabrał się do realizacji filmu, i Balázs napisał dla niego scenariusz na podstawie opowiadania Stefana Zweiga „Briefe einer Unbekannten". Abel reżyserował ten film i grał w nim główną rolę; jak bardzo Balázs uważał za swój ten film, który pod tytułem „Narkose" miał premierę 9 września 1929 roku, świadczą jego uwagi w książce „Duch filmu", gdzie konsekwentnie nazywa go swoim filmem! Rok 1929 także z innego punktu widzenia miał decydujący wpływ na świadomość Balázsa jako filmowca: we wrześniu uczestniczył w konferencji artystów filmu w szwajcarskiej miejscowości La Sarraz, gdzie spotkał się z Eisensteinem. Wywiad z Eisensteinem opublikował w październikowym numerze pisma „Arbeiterbühne". Ale poznał tam, w Szwajcarii, najwybitniejszych przedstawicieli europejskiej awangardy filmowej; on sam także już „oficjalnie" został przyjęty do cechu realizatorów filmowych. Był przy założeniu Ligue Internationale du Film Indépendant, wśród takich twórców jak Cavalcanti, Moussinac, Pabst, Lupu Pick, Enrico Prampolini, Hans Richter, Walter Ruttmann, Aleksandrow, Tisse i oczywiście wspomniany już Eisenstein... Wówczas zaczął pisać swój dziwny dramat pt. „Katastrophe 1940", który niestety zaginął, i zaledwie jego fragment opublikowany został w czasopiśmie „Filmkurier" z 10 sierpnia 1929 roku. Pisał o nim także w „Duchu filmu": – „In dem Drama, das ich jetzt schreibe...". Akcja rozgrywa się w samolocie z „udziałem" programu radiowego, filmu dźwiękowego i audycji telewizyjnej! Napisał także libretto do komedii muzycznej, która została wydana przez „Universum" w 1929 r., a w marcu 1930 wystawiona we Frankfurcie nad Menem (tytuł „Uwaga! Ujęcie!", muzyka – Wilhelm Gross).

Mimo swych planów reżyserskich dla zarobku podejmował się też innych prac: wespół z Lanią Leo i László Vajdą napisał scenariusz dla Pabsta według „Opery za trzy grosze" Brechta; na podstawie powieści „Die Löwin" polskiego pisarza Ossendowskiego opracował scenariusz dla polskiego reżysera Jana Kucharskiego i wraz z nim wyjechał na plan zdjęciowy do Algierii i Maroka. Ukończony film został zniszczony, ponieważ niemiecki operator doniósł na ekipę, że to komuniści i lewicowcy. W tym samym czasie otrzymał propozycję z Paryża, by do filmu „Devils Holiday" (w reżyserii Edmonda Gouldinga), który miał być realizowany we francuskim atelier filmu dźwiękowego Paramountu, napisał niemiecką wersję dialogową.

Wszystko to jednak oznaczało dla niego wyłącznie możliwości zarobkowe; zaś jesienią ukazało się jego drugie podsumowanie teorii filmu – „Duch filmu" (...)

Ale Béla Balázs zdawał się być bardziej zainteresowany reżyserią niż losem swej książki. A przecież jako scenarzysta zrobił prawdziwą karierę; w charakterze ciekawostki warto zaznaczyć, że spośród przelanych na papier w 1930 roku pomysłów filmowych – jeden został zrealizowany w 1948 („Chemie und Liebe", reżyseria – Arthur Maria Rabenalt; pierwszą wersję scenariusza zatytułowaną „Miłość niebieska i ziemska" Balázs dedykował Eisensteinowi, a drugi – w 1944 („Unter den Brücken", reżyseria – Helmut Käutner).

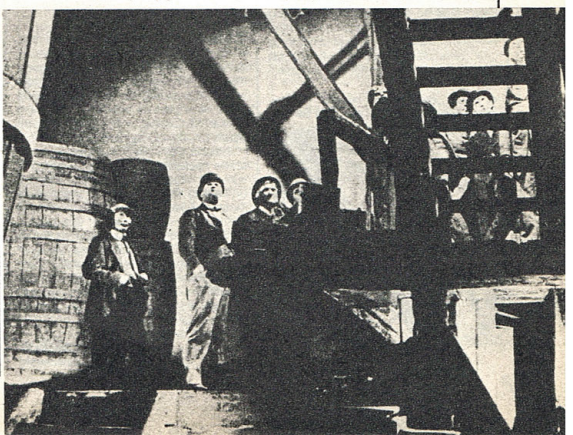
Jego reżyserskie marzenia w końcu ziściły się w 1931.

Niebieskie światło

Za pośrednictwem reżysera Arnolda Fancka, specjalisty od filmów ze śnieżnymi pejzażami, Béla Balázs poznał aktorkę filmową i tancerkę Leni Riefenstahl. Okoliczność ta traktowana jest przez jego biografów ze zrozumiałą ostrożnością: jej jednoznaczne związki z kinem narodowo-socjalistycznym po 1933 roku – kręciła widowiskowe i niewątpliwie silnie oddziałujące filmy propagandowe – mogłyby ewentualnie rzucić niekorzystne światło na Bélę Balázsa – komunistę. Choć taka ostrożność jest zupełnie zbędna. Przed rokiem 1933 Riefenstahl tak samo nie była faszystyką, jak żona Fritza Langa, Thea von Harbou, znakomita pisarka, której scenariusze nie tracą na znaczeniu w historii filmu mimo, że po dojściu faszystów do władzy pozostała w Niemczech, podczas gdy jej mąż kontynuował swą działalność w Stanach Zjednoczonych. Także sam Pudowkin w Hamburgu kręcił swój pierwszy film dźwiękowy i dopiero wiosną 1933 roku zmuszony był wyjechać do kraju. Jak się wydaje, pomiędzy

ciąg dalszy na str. 16

„Opera za trzy grosze" G.W. Pabsta (1931); współscenarzysta Béla Balázs



ciąg dalszy ze str. 15

Balázsem i Leni Riefenstahl zrodził się także związek uczuciowy: jest to istotne, ponieważ wyjaśnia, dlaczego Béla Balázs mógł – przynajmniej częściowo – wyreżyserować film na podstawie własnego scenariusza.

„Balázs miał ogromny wpływ na Leni" – oświadczyła ówczesna sekretarka planu, zaś sama Leni Riefenstahl w liście z listopada 1976 roku do amerykańskiego historyka filmu Johna Ralmona przyznała: „Nasza współpraca była idealna i nasz związek był cudowny". Co więcej: „Béla przez cztery tygodnie mieszkał razem z nami w Dolomitach, ze mną i sześcioosobową ekipą zdjęciową" – „On reżyserował te ujęcia, w których sama grałam". – „Miałam wielkie szczęście, że także on mógł ustawiać najważniejsze sceny". Związek między nimi zacieśnił się tak bardzo, że jesienią 1931 roku Béla Balázs namówił Leni, by wraz z nim pojechała do Związku Radzieckiego, i jakby biorąc na siebie odpowiedzialność za aktorkę, zdobył dla niej nawet wizę. Leni pozostała jednak w Berlinie. Stało się tak nie tyle ze względów politycznych, co raczej dlatego, że wraz z Bélą Balázsem wyjechała także jego żona.

Ostatecznie więc faktem jest, że „Das blaue Licht" może być uznany za jego jedyny, autentyczny, w pełni własny film; nie tylko scenariusz, ale także i sam film. Scenariusz pisali razem w 1930 roku, i to bardzo blisko planu zdjęciowego, w Alpach. Leni Riefenstahl w książce „Kampf in Schnee und Eis" (Lipsk, 1933) opublikowała serię istotnych i charakterystycznych fotosów z filmu, a w rozdziale „Powstanie »Niebieskiego światła«" szczegółowo opisała intencje Béli Balázsa i koncepcję filmu. Co prawda, nie wymienia Balázsa z nazwiska – w tym czasie już od dwóch lat mieszkał w Związku Radzieckim – ale mimo to dostarcza nam wiele informacji na temat okoliczności realizacji filmu i zamysłów artystycznych.

„W czerwcu przeprowadziliśmy się do Tessina, wioski w pobliżu wodospadu. Mała wioska zamieszkana jest przez dziewięcioro dorosłych, kilkoro dzieci, dwie krowy, jedną owcę i niezliczoną ilość kotów. Większość domów jest pusta, ich mieszkańcy wyemigrowali do Ameryki. Każde z nas mieszka we »własnym domu«, posiadając także luksus w postaci blaszanej miednicy. Przepełnia mnie szczęście, kiedy zaczynamy pracować. Jesteśmy sami, sami z sobą, nie ponaglają nas niecierpliwi filmowi naganiacze". („Kampf in Schnee und Eis").

„Niebieskie światło" ma szczególne znaczenie ze względu na to, że w filmie tym faktycznie sformułowane zostaje artystyczne credo Balázsa. Nie oznacza to bynajmniej, że owe credo pokrywa się z głównym kierunkiem rozwoju kinematografii; Balázs ze swą mistyczną fabułą nawet bardzo od niego odbiega; z niejednej aluzji w „Duchu filmu" widać, że nie rozumiał, a nawet odrzucał te do dziś tak słusznie podziwiane i cenione filmy niemieckiego realizmu, jak na przykład „Ludzie w niedzielę...". Ale właśnie dlatego potwierdzenie zyskuje nasze założenie, że Béla Balázs pisał nie jakąś tam teorię filmu „samą w sobie", ale w filmie szukał i odnalazł potwierdzenie dla własnej teorii sztuki. A to, że owa „teoria sztuki na własny użytek" znalazła czytelników w znawcach filmu lat dwudziestych-trzydziestych, jest dowodem literackiego talentu Béli Balázsa i płynącej z jego wnętrza siły przekonywania. Oraz świadectwem, że film jest faktycznie sztuką.

Zauważmy bowiem, że „Niebieskie światło" jest jakby bezpośrednią kontynuacją „Drewnianego księcia" czy też „Zamku Sinobrodego". Szczególnie między „Zamkiem Sinobrodego" i „Niebieskim światłem" istnieją zaskakujące podobieństwa i identyczności. (Zachodzi tu także tematyczne pokrewieństwo z opublikowanym w 1921 roku opowiadaniem Roberta Musila „Grigia", o czym należy wspomnieć, gdyż jest to także legenda z okolic Tessina, którą Musil opracował w trakcie służby na polu walki – tak więc Balázs do swego indywidualnego świata baśni wpłótł także fantazję górali z Tessina!). Film ten jest pewnego rodzaju anty-Sinobrodym: Junta, młoda pasterezka, zakochuje się w wędrownym artyście-malarzu. Junta uznana zostaje za czarownicę, ponieważ przy pełni księżyca potrafi wyczarować niebieskie światło nad ośnieżonymi szczytami. Światło to wydobywa się z jaskini, zbudowanej z niebieskich kryształów, która jest kryjówką Junty. Malarz wyjaśnia góralom, że można zupełnie prosto wytłumaczyć pochodzenie niebieskiego światła; ale i w ten sposób nie udaje mu się ocalić dziewczyny, ponieważ chłopi napadają na jaskinię, by odrąbać kilofami uznawany za skarb górski kryształ. Piękno poświęcają dla korzyści. Junta – widząc to – rzuca się w przepaść. Oto więc elementy, które możemy znaleźć prawie we wszystkich baśniach Balázsa: kolor niebieski („Az igazi égszinkék" – „Prawdziwy błękit niebieski"), pełne ciekawości pragnienie odkrycia czegoś w jaskini, w zamku, pragnienie poznania; poznanie, zdobyta wiedza – jako przyczyna i nośnik śmierci, zniszczenia; nie dająca się pogodzić sprzeczność, konflikt piękna i korzyści, rzeczywistości i marzeń...

Ważne jest, że Béla Balázs nie poprzestał tylko na filmowej transformacji swej baśni. Posiadając zaskakującą wiedzą fachową, namówił Leni Riefenstahl i jej operatora, by zastosowali dopiero co wypróbowany negatyw AGFA czuły na podczerwień, a na obiektyw kamery założyli filtr czerwony + zielony; w ten sposób uzyskał mistyczny, nocny efekt potyskującego bielą ciemnobłękitnego nieba i zielonego szafasu z gałęzi. A więc w 1930 roku, w momencie napisania i ukazania się jego drugiej książki o filmie, Béla Balázs posiadał znakomitą wiedzę fachową na temat techniki filmowej.

Należy wspomnieć także i o tym, że film ten odniósł bardzo duży sukces w Ameryce. Douglas Fairbanks i Charlie Chaplin wysłali do Leni Riefenstahl telegramy z gratulacjami a co więcej – jak twierdzi John Ralmon – Chaplin w „Dzisiejszych czasach" świadomie ubrał i uczesał Paulette Goddard na wzór Junty z „Niebieskiego światła"... Możemy tylko powtórzyć, że w latach 1930–1931, kiedy powstał film Balázsa i Riefenstahl, a nawet gdy miał swą premierę, nie było jeszcze mowy o żadnym państwowym narodowym socjalizmie. Premiera „Niebieskiego światła" odbyła się w Berlinie 24 marca 1932 roku, prawie na rok przed dojściem faszystów do władzy.

Tak więc Béla Balázs – który w 1924 roku, w momencie ukazania się „Człowieka widzialnego" działał „tylko" jako krytyk filmowy, nie licząc kilku napisanych w celach zarobkowych scenariuszy – w 1930, gdy ukazał się „Duch filmu", był już dobrze obeznanym w tajnikach filmowania twórcą, potrafiącym jak artysta posługiwać się nową sztuką.

Jesienią 1931 roku Béla Balázs na zaproszenie mieszczącego się w Moskwie centrum filmowego Międzynarodowej Organizacji Pomocy Rewolucjonistom wyjechał do Związku Radzieckiego. Centrum filmowe Mieżrabpom-Film, które kręciło filmy także w Berlinie, zatrudniło go na stałe. Béla Balázs osiedlił się w Związku Radzieckim i tak skończyła się jego niemiecka emigracja. Dwie jego napisane po niemiecku książki stały się klasycznymi pozycjami światowej literatury filmowej. W życiu Béli Balázsa rozpoczął się nowy okres. (...)

ISTVÁN NEMESKÜRTY
Tłum. Andrzej Rutkowski

Na planie „Niebieskiego światła" w Dolomitach. Pierwszy z lewej stoi Béla Balázs.

„Kobieta i obcy" Rainera Simona (NRD)

ŚWIAT JAKI JEST...

KORESPONDENCJA WŁASNA Z AUSTRII

„Viennale" to zaiste mordercza impreza. Proszę wyobrazić sobie nasze Konfrontacje czterokrotnie pomnożone. O godzinie 14.00 wchodzi się do kina „Urania" – wychodzi zaś o północy. Wiedeńczycy naturalnie, mogli wybierać interesujące ich projekcje, sprawozdawcy natomiast musieli przesiedzieć „od deski do deski".

Osiem, dziesięć godzin w kinie! Jak rewelacyjny musi być program imprezy, by zachęcić do ponownego zajęcia fotela – bardzo wygodnego, to prawda – powiedzmy o godzinie 21.30, kiedy w głowie i, nie ukrywajmy w siedzeniu także, czuje się nieznośny ucisk wszelkich wrażeń?

A jednak można wytrzymać. Organizator „Viennale", jego dobry duch, Edwin Zbonek – znany austriacki reżyser i krytyk filmowy – tak potrafił dobrać filmy i tak umiejętnie je rozłożyć, że po prostu chciało się zobaczyć wszystkie. Nie znaczy to wcale, że w „Uranii" gościły same „hity" filmowe, nie – program składał się z obrazów różnorodnych i tematycznie i formalnie, pochodzących z różnych kręgów kulturowych. To było właśnie owym magnesem.

Przegląd otworzył chiński „Rikszarz" Ling Cifenga, zaraz potem pojawił się kanadyjski „Szary lis" Phillipa Borsosa. Obydwa obrazy przesunęły się przez ekran niczym przedskoczkowie w konkursach narciarskich, by dać miejsce wieczornej galowej premierze festiwalu – „Pułkownikowi Redlowi" Istvána Szábo. Trzeba było widzieć te tłumy wiedeńczyków napierających na film węgierski opowiadający o schyłkowych latach monarchii austro-węgierskiej, o intrygach dworu, honorze armii, o leciwym cesarzu Franciszku Józefie. István Szábo przypomniał wiedeńczykom okres wspaniałości ich miasta, jednego z najważniejszych centrów polityki „pięknego XIX wieku".

Dziś Wiedeń obchodzi wraz z wieloma innymi stolicami święto wyzwolenia. W ciągu ostatnich czterdziestu lat wiele w Austrii się zmieniało. Austriacka Republika przyjęła politykę neutralności. Powstało w Wiedniu supernowoczesne

centrum międzynarodowe zwane małym ONZ, ale ten powód do dumy wiedeńczyków przyćmiewany jest systematycznie wzrastającymi cenami. Wiedeń uchodzi obecnie za najdroższe miasto Europy – rezydujący tu ciągle ministrowie rządów wielu państw, dyplomaci, eksperci, wszyscy otoczeni tłumem doradców i oficerów ochrony nieustannie wpływają na poziom życia samych wiedeńczyków. Miasto po prostu musi dostosowywać się do stylu życia goszczących w nim notabli.

Także jednak i w owym drogim Wiedniu można znaleźć miejsca tańsze, dostępne niemal każdemu. Do nich należy kino „Urania", a właściwie cały kompleks kulturalno-oświatowy mieszczący się w budynku o tej samej nazwie. „Urania" przypomina duży dom kultury z wygodną salą kinową, z audytoriami wykładowymi, salami koncertowymi (gdzieżby, jak nie „nad pięknym modrym Dunajem"), pomieszczeniami rekreacyjnymi, kawiarnią i małym bufetem. Tam bilet jest rzeczywiście niedrogi, a wiele imprez zupełnie bezpłatnych. Może i dlatego sala kinowa była wiecznie oblężona, w innych kinach, szczególnie w obrębie centrum Wiednia, nikt kas nie szturmował. Inna sprawa, że miały podły repertuar.

Edwin Zbonek dobrał filmy na „Viennale" kierując się spojrzeniem historyka i etnografa. Angielsko-austriacki „Biały słoń" Wernera Gruscha, opowieść o Afryce usiłującej zachować swą kulturową odrębność nawet za cenę cywilizacyjnego (w naszym, europocentrycznym kryterium) i technicznego zacofania, sąsiadował w programie z filmem NRD „Kobieta i obcy" Rainera Simona – dramatyczną historią kobiety i dwóch mężczyzn spreparowaną przez wydarzenia pierwszej wojny światowej. Wielka polityczna (i fikcyjna) spowiedź Richarda M. Nixona, która jest tematem dość kuriozalnego filmu Roberta Altmana „Ukryty honor", została skonfrontowana dwie godziny później ze smutną historią upadku dwu aktorek objazdowego, prymitywnego kabaretu w Danii. Christian Braad Thomsen w „Życiowych rozbitkach" przedstawił także swego rodzaju spowiedź, nie polityczną, jak Altman, ale obyczajową. Film Thomsena, mimo uproszczeń i dłużyzn ogląda się bez specjalnego znużenia, czego w żadnej mierze nie można powiedzieć o „Ukrytym honorze" Altmana. Philip Baker Hall w roli prezydenta Stanów Zjednoczonych Richarda Nixona prezentuje się widzom przez półtorej godziny miotając się między fotelem a podręcznym barkiem. Film jednego (dosłownie!) aktora, jednego (dosłownie!) wnętrza, jednej (dosłownie!) myśli-obsesji: kompleksu niższości wobec Eisenhowera i Kennedy'ego – i jest to praktycznie nie do oglądania, można spokojnie zamknąć oczy i jedynie słuchać, jak radia.

Zostawmy jednak nieszczęsny film Altmana i zajmijmy się rzeczywiście ciekawymi filmami dokumentalnymi, bo i takie zostały na wiedeńskim przeglądzie pokazane. „Czasy Harveya Milka" Roberta Epsteina i Richarda Schmiechena, długi amerykański dokument znakomicie skonstruowany, opowiada o nietypowej drodze radnego miejskiego jednego z okręgów San Francisco. Harvey Milk wygrał w latach siedemdziesiątych wybory do rady okręgu Castro prowadząc kampanię wyborczą pod hasłami równouprawnienia homoseksualistów. Milk nie ukrywa swoich skłonności, więcej – czyni z nich cnotę, zdobywa w krótkim czasie wielu zwolenników i zwolenniczek. Już jako radny zwalcza – z pomocą mera San Francisco George'a Moscone, przy poparciu prezydenta Cartera – wszelkie inicjatywy dążące do ograniczenia praw publicznych homoseksualistów. W 1978 roku Harvey Milk oraz George Moscone zostali zamordowani przez fanatyka „właściwych" stosunków międzyludzkich, niejakiego Dana White, policjanta i strażaka. Zabójstwo w San Francisco poruszyło opinię publiczną w USA, wielu ludziom otworzyło oczy na ogromne obszary nietolerancji w kraju zwanym oazą wolności. Film Epsteina i Schmiechena w sposób oszczędny, klarowny, wręcz precyzyjny łączy autentyczne zdjęcia Harveya Milka, pogodnego, uśmiechniętego, życzliwego wszystkim działacza, z mnóstwem zainscenizowanych – już po jego śmierci – rozmów z ludźmi, którzy go znali, z którymi pracował, dla których coś zrobił.

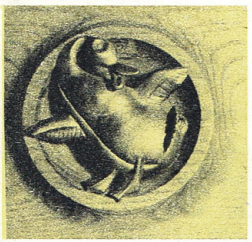
Zupełnie inny film dokumentalny zaprezentował Ken Loach z Wielkiej Brytanii. Powiedzmy od razu, iż z punktu widzenia formalnego „Po czyjej stronie jesteś" jest o wiele słabszy od amerykańskiego, jego wartość polega jedynie na treści. Ken Loach, za własne pieniądze, najczęściej z ukrycia, filmował wielki strajk brytyjskich górników, który dopiero niedawno się skończył. Filmował wybrane sceny tego wydarzenia – sceny drastyczne, często okrutne. Były nimi brutalne akcje policji. Policji konnej, spieszonej, zmotoryzowanej, każda jednak z tych formacji była równie nieludzka, zacięta, brutalna. Sceny bicia demonstrantów, znęcania się nad już powalonymi, wściekłego atakowania jeszcze stojących są przeplatane statycznymi inscenizacjami rozmów z górnikami, ich rodzinami, w których wszyscy oni ustawicznie zadają te same pytania: dlaczego nas tak biją, co im zrobiliśmy, czy jesteśmy gorsi? Ken Loach żadnej odpowiedzi nie udziela. Na zaimprowizowanej konferencji prasowej reżyser powiedział, że wiedeński pokaz był właściwie pierwszym publicznym pokazem „Po czyjej stronie jesteś". Telewizja brytyjska film po prostu odrzuciła „ze względów artystycznych".

Kilkudniowy pobyt w wiedeńskim kinie przypominał skondensowaną, błyskawiczną podróż naokoło świata. I nie była to „podróż" jedynie rozrywkowa, przeciwnie, za sprawą tak właśnie dobranych filmów wizytacja różnych zakątków globu wypadała tam, gdzie rozgrywają się konflikty, gdzie żywe są ciągle wielkie kompleksy cywilizacyjne, gdzie widoczne są ślady ostatniej wojny. To zresztą uważam za największą wartość tegorocznego „Viennale".

KRZYSZTOF KREUTZINGER

„Czasy Harveya Milka" Roberta Epsteina i Richarda Schmiechena (USA)

Jerzy Stuhr w „Seksmisji"



Laureaci „Złotej Kaczki"

Za co kochamy Machulskiego?

Cudowne dziecko polskiego kina. Najmłodszy od lat debiutant. Wielokrotny laureat krajowych i międzynarodowych festiwali. Dowcip, lekkość, sprawność. Kunszt scenariopisarski połączony z dużymi umiejętnościami reżyserskimi. Trafia bez pudła w gusta widowni. Juliusz Machulski.

Powyższy zbiór komplementów to zestaw mocno okrojony. Machulskiego obsypywano tak licznymi pochwałami – na dobrą sprawę samymi pochwałami – że dałoby się chyba sklecić bez trudu spory artykuł kompilując cytaty z entuzjastycznych recenzji i euforycznych szkiców. I co najdziwniejsze taka „super-laurka" nie byłaby kłamliwa. Więc co – znów pochwały i zachwyty? Nawet z okazji kolejnej nagrody – to jednak monotonne...

Spróbujmy więc nieco inaczej spojrzeć na tę postać. Szanując prywatność, którą sobie bardzo ceni, cofnijmy się w czasie próbując dociec, jak zrodził się ten niewątpliwy talent, doceniony przez kinową publiczność jak Polska długa i szeroka.

Mam przyjemność znać Juliusza Machulskiego od kilku już lat. Znam go z czasów, gdy był tylko „dobrze zapowiadającym się" absolwentem łódzkiej szkoły filmowej i przygotowywał się do swojego pierwszego, telewizyjnego filmu. Od tamtej pory z zainteresowaniem obserwuję jego samego i jego filmy, widząc jak z owego nieznanego szerzej adepta przeistoczył się – tak szybko – w znanego reżysera. I często zastanawiam się – jak to się stało?

JULEK

„Aktor nie był dla mnie nigdy czymś dziwnym, nadzwyczajnym" – powiedział w jednym z wywiadów odpowiadając na pytanie o źródło sukcesów w pracy z aktorami. Zrozumiałe. Jest przecież synem znanego aktora, Jana Machulskiego. Matka, Halina Machulska, również jest aktorką, także – jak mąż – reżyserem teatralnym. Razem od piętnastu lat prowadzą Teatr Ochoty, a Halina Machulska kieruje poza tym Ogniskiem Teatralnym. Prowadzi skrupulatną kartotekę tych absolwentów Ogniska, którzy skończyli studia artystyczne. „Jest w tej kartotece także Julek!" – mówi nie bez dumy. Bo istotnie, Juliusz także działał w Ognisku, był jednym z filarów „Kabaretu pod pachą". Jeździł na obozy teatralne, statystował w „dorosłych" przedstawieniach, przygotowywał spektakle. Kiedyś – jak opowiadał – musieli z kolegami odegrać jeden z kabaretowych programów przed jakimś szacownym gremium (bodaj komisją wydającą uprawnienia dla instruktorów ruchu amatorskiego). Spektakl ten nazywał się, o ile pamiętam, „Akademia ku czci Kopernika" i był kabaretowym zartem z nadętej rocznicowości. Dostojne gremium nie doceniło jednak dowcipu (czyżby nie miało poczucia humoru?) i odmówiło dokumentu nieszczęsnemu instruktorowi. A w książce poświęconej Teatrowi Ochoty pozostało zdjęcie „Kabaretu pod pachą", na którym wśród kilku młodych ludzi rozpoznać można długowłosego wówczas chłopaka ściskającego w ręku jakąś torbę...

Ale to wszystko działo się już wtedy, gdy świadomie kształtowały się zainteresowania Julka (zauważmy – kabaret, nie scena dramatyczna, żarty z nadętych uroczystości, a nie rocznicowe konkursy recytatorskie...). Przedtem było jeszcze niezbyt świadome pachołęctwo, kiedy to Julek „bywał" w teatrze – co tu dużo mówić – z przymusu, bo przecież nie można było zostawić kilkuletniego młodzieńca samego w domu... Podobno zawsze wolał komedie.

Ojciec Julka wspominał kiedyś jak podczas kręcenia „Ostatniego dnia lata" syn całymi dniami przebywał na planie, który był po prostu nadmorską plażą, i przyglądał się pracy. Mogę go sobie wyobrazić: pewnie siedział na jakiejś skrzynce nie dostając stopami do piachu i machał nogami obserwując sceptycznie co też tata z jakąś panią udają przed kamerą... Największą rozrywką było oczywiście kino. Zawsze, w każdej wolnej chwili, najpierw z rodzicami, potem już sam (do dziś chowa na przykład swoje wykorzystane karnety z wszystkich kolejnych filmowych „Konfrontacji" od pierwszych poczynając). Od dziecka dosłownie pochłaniał filmy i myślę, że w tym tkwi nieco z tajemnicy jego sukcesów – przy dobrej pamięci podziałało to chyba trochę jak programowanie komputera zestawami pytań i odpowiedzi. Do tego oczywiście książki, których i dziś pełno naokoło Machulskiego. I jeszcze – płyty z muzyką filmową; ma ich pokaźny zbiór. A tuż obok był jeszcze ojciec ze swoim poczuciem humoru. To wszystko musiało wreszcie zaprocentować.

Miał być filmowcem od dziecka, wiedział to on i jego najbliżsi. Matka powiedziała kiedyś w wywiadzie: „Od dziecka film był jego pasją, która dojrzewała wraz z nim". Chodziło teraz o to, by marzenia zrealizować jak najszybciej. Gdy kończył liceum, do szkoły filmowej na reżyserię przyjmowano akurat tylko absolwentów wyższych uczelni. Machulski postanowił zdawać więc na wydział operatorski i... szczęśliwie się nie dostał. Szczęśliwie, bo może byłby dziś tylko średnim operatorem albo zmieniwszy filmową specjalność czekałby dopiero na debiut... Poszedł więc na polonistykę, aby po roku ją rzucić – łódzka uczelnia postanowiła bowiem przyjmować maturzystów.

– *Twierdzi się często, że szkoła filmowa niewiele uczy, że sprawność warsztatowa to efekt doświadczenia, nie studiów. Ja myślę inaczej – uważam, że jeśli się tylko chce, można ze studiów w szkole wynieść bardzo wiele* – mówił po kilku latach od rozpoczęcia studiów. Lecz zastrzegał się: *No cóż, to jest taki zawód, w którym obowiązuje ostra reguła doboru naturalnego. (...) Reżyseria to zawód, w którym nie wystarczy papierek, bo to nie jest gwarancja umiejętności.*

Zdobywał swe umiejętności rozmaicie – także grywając w filmach zawodowych reżyserów. Postać młodego krawca teatralnego z „Personelu" na długo zapadła w pamięć widzów. Pewnie gdyby nie był reżyserem zostałby aktorem... Po szkolnych etiudach (szczególnie „Gorączce mleka") zaczęto o nim dobrze mówić – najpierw w wąskim kręgu, potem coraz szerzej. Używano jeszcze wtedy określenia

MŁODY MACHULSKI

Zawsze w takich wypadkach przypomina mi się powiedzenie cytowane przez mego ojca. Gdy była niekiedy mowa o dzieciach wstępujących na zawodową drogę, po której z powodzeniem szli już ich ojcowie, tata mój powtarzał: „Nazwisko już ma, teraz musi wyrobić sobie imię. A to jest zazwyczaj dużo trudniejsze..."

Rzeczywiście. Młody Machulski zaczął samodzielnie działać dość szybko, ale początek był, nie ma co ukrywać – nie najlepszy. Telewizyjne „Bezpośrednie połączenie" nie było zbyt udane. Po paru latach reżyser tłumaczył się: *Popchnięto mnie w stronę obyczajowości, podczas gdy ja zamierzałem zrobić kryminał. W ten sposób film zatrzymał się między tymi dwoma konwencjami, nie zadowalając żadnej ze stron. Dużo w tym było mojej winy (...). Na pewno powinienem zrobić ten film od początku lepiej i z tego nikt rozgrzeszyć mnie nie może...* Nie rozgrzeszajmy więc. Szczęście, że Jerzy Kawalerowicz, szef Zespołu „Kadr", do którego Machulski przyniósł scenariusz swego pierwszego filmu dla kin wczytał się w tekst, nie słuchając gromkich głosów krytyki. Kawalerowicz uwierzył, że autor „Kwinty" (taki był roboczy tytuł „Vabanku") zrobi film nie gorszy niż zapisana na papierze fabuła. I wygrał. On , zespół, młody Machulski no i publiczność.

Ale to stało się wiadome dopiero po pewnym czasie. Najpierw musiał powstać film. Machulski na planie: spokojny, nie wpada w panikę, żartuje. Lecz trzeba go znać, aby wiedzieć, że to spokój i luz pozorny, a swoboda i dowcip, jaki prezentuje na planie, to drobiazg w porównaniu z tymi, jakie cechują go na co dzień. Sam Machulski, już jako laureat, mówił tak: – *Po bardzo krytycznym przyjęciu »Bezpośredniego połączenia« byłem załamany i »Vabank« robiłem w stanie ogromnego stresu. Powiedziałem sobie, że jeśli i ten film mi nie wyjdzie, to zmieniam zawód, bo do reżyserii się widać nie nadaję.* A przecież Machulski sam powiększył ryzyko podejmując się zadania karkołomnego – za tanie pieniądze kryminał retro! Do tego w roli kasiarza o kamiennej, nieprzeniknionej twarzy obsadził swojego ojca, o którym wiadomo, że uśmiech rzadko schodzi z jego ust i nie za często (nawet w okolicznościach służbowych) bywa tak całkiem poważny... Był to więc pomysł niebezpieczny – jednak w filmie młodego Machulskiego zagrał „stary" Machulski (niech mi pan Jan wybaczy to określenie) i już dziś trudno roztrzygnąć, który z nich odniósł większy sukces...

Słów kilka o okolicznościach, które – nie bójmy się tego przyznać, bo w niczym nie pomniejsza to wartości filmu – stworzyły w pewnym stopniu niezwykłą popularność „Vabanku". Film wszedł na ekrany na początku 1982 roku. W kinach pustki, brak dewiz na filmy zachodnie, repertuar rodzimy też mocno okrojony. Publiczność jednak chciała kina i to kina rozrywkowego, takiego, które pozwoli na dwie godziny zapomnieć o problemach codzienności. I waliła na „Vabank" tłumnie, głosując nogami za żartem, śmiechem, rozrywką, kinem popularnym i obydwoma Machulskimi. Sukces – swoimi rozmiarami – zaskoczył chyba nawet samych twórców. Zrodził się w ten sposób

REŻYSER JULIUSZ MACHULSKI

Powodzenie „Vabanku" zmazało całkowicie niepowodzenie pierwszej próby i dało Machulskiemu olbrzymi handicap u widowni, krytyków i decydentów. Dało też na pewno sporo pewności. Taki spektakularny sukces zawsze jednak rodzi pewne podejrzenia. Może to przypadek? Szczęśliwy zbieg okoliczności? Traf? Poczekamy, zobaczymy – mówili sceptycy. Czekamy! – wołała publiczność. Tymczasem Machulski miał już w kieszeni kolejny scenariusz (który powstał w dużej mierze podczas kilkumiesięcznego stypendium w Paryżu – Machuiski nie marnuje nigdy czasu!) na razie zaś z „Vabankiem" objechał parę festiwali i przeglądów. I tu pozwolę sobie zacytować pewną anegdotę, dość dobrze charakteryzującą młodego reżysera. Otóż jesienią 82 roku pojechał Machulski na festiwal do Szwajcarii. W Vevey, miasteczku, gdzie wiele lat żył i gdzie zmarł Chaplin, odbywa się międzynarodowy festiwal komedii. Wyświetlano nasz szlagier. W przeddzień rozdania nagród Machulski załatwia coś w biurze festiwalu, gdzie uprzejma panienka prosi go, by koniecznie przybył na końcową uroczystość, gdyż jest dla niego wyróżnienie. Dobre i to. Przychodzi więc i słucha listy wyróżnień i nagród ogłaszanych od najmniej ważnych poczynając. O „Vabanku" ani słowa. Gdy do ogłoszenia pozostała tylko główna nagroda, pomyślał, że urzędniczka z biura napędzała w ten sposób frekwencję... I w tym momencie okazało się, że „Vabank" zdobył główną nagrodę! Srebrna laseczka Chaplina leży więc dziś u stóp monstrualnie wielkiego orła, nagrody z Manilii...

W prasie kolejne wywiady (najczęściej przewijające się wątki to: taki młody i taki zdolny! oraz: dlaczego ojciec w głównej roli?), a w łódzkiej wytwórni przygotowania do kolejnej realizacji. Każdy, kto poznaje plany tego przedsięwzięcia, woła gromkim głosem: szaleniec! Wyłoży się, ma to jak w banku (nie va-, bo to byłby sukces). W sklepach nadal buty na kartki, skarpetek brak a Machulski robi film *science-fiction*, budując od początku całą dekorację i szyjąc stroje. Po roku powie: *wiedziałem, że istnieje u nas powszechne przekonanie o niemożności robienia tego typu filmów. Pomyślałem sobie, dlaczego zakładać z góry, że nie można? Gdyby się nie udało, dowiedziałbym się przynajmniej, jak z tym jest naprawdę.*

A więc – buty z Nowego Targu, nici z Łodzi, materiały do budowy dekoracji między innymi gdzieś znad morza, śrubki pewno z Białegostoku, a guziki z Zielonej Góry. Zapał, chęci do pracy, pomysłowość – daję słowo, nie wiem skąd, choć jako dziennikarz usiłowałam wytropić źródła tego cudu. Cała filmowa Łódź mówiła o tym filmie, a co najdziwniejsze wszyscy współpracownicy Machulskiego byli zadowoleni, ba – wręcz dumni, że „robią" właśnie przy „Seksmisji"! Na hali powstawały kolejne dekoracje, po korytarzach snuły się dziewczyny w przepięknych strojach (te podkoszulki, bluzy, rękawiczki, buty!). Kolejne partie wywołanych materiałów nastrajały coraz bardziej optymistycznie – wyglądało na to, że jednak będzie kino!

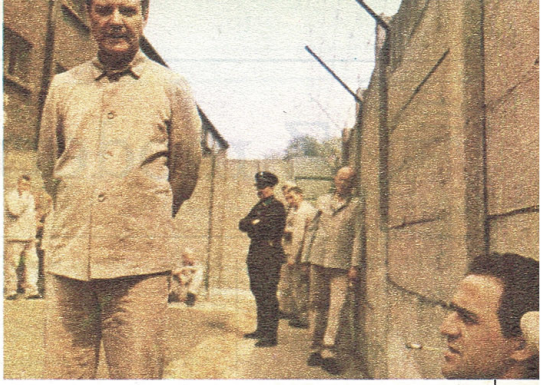
Mamy kompleksy, świadomość ograniczeń. Chorujemy na sukces, potrzebujemy go – wszyscy w sumie i każdy z osobna. Machulski uosabia powszechnie odczuwaną potrzebę powodzenia, sukcesu mimo wszystko. Kiedy jemu się udaje, to trochę tak, jakby nam wszystkim się udało. Stąd te określenia – polski Spielberg, co samego Machulskiego trochę irytuje, bo to niby jak polskie dżinsy, wiadomo, że gorsze od oryginalnych... Pewnie, że wolelibyśmy mieć profesjonalną, sprawną technicznie kinematografię i móc produkować co rok „Gwiezdne wojny" a nie tylko raz na czterdzieści lat „Seksmisję". Ale tak w głębi duszy wierzymy głęboko, że Spielberg by u nas nie popracował, a my w lepszych warunkach to ho, ho!

Machulski ma jeszcze jedną wspaniałą dla nas, publiczności, cechę – nie męczy nas. Bawi nas – ale nie wyśmiewa naszych śmieszności, nie pokazuje nas w krzywym zwierciadle. Nie robi z nas głupków, więcej – liczy na naszą inteligencję. Pozwala nam uciec – w świat sprzed wojny lub po wojnie, lecz tej dalekiej, nierealnej, wymyślonej i nie takiej groźnej. Widza zmęczonego odpręży i zabawi, innego skłoni do rozmyślań, szerszych niż sama treść filmu. I za to wszystko go kochamy.

Machulski – dla nas – ryzykuje robiąc „Ripostę", czyli „Vabank II". W filmie tym pojawia się piosenka, której tekst cytuję z pamięci, niezbyt dokładnie: „zagrajmy jeszcze raz *va banque*, historia lubi się powtarzać, a my lubimy się narażać..." A więc naraża się – na ewentualne rozczarowanie publiczności i na zarzut „pierwszy był lepszy...", na narzekania krytyków, na zawsze niebezpieczne porównania. Robi to jednak – bo nasz widz – nasz pan.

Cóż więcej można powiedzieć o Machulskim? Pewnie wiele, lecz zostawmy to na inną okazję, będzie ich na pewno dosyć. Machulski ma dopiero trzydzieści lat i prostą filozofię: – *Moim zadaniem jest sprawić, żeby ludzie przyszli do kina i spowodować, żeby wyszli z niego wstrząśnięci, wzruszeni lub przynajmniej rozbawieni. To wszystko.*

ILONA ŁEPKOWSKA



Leonard Pietraszak w filmie „Vabank II"

Elżbieta Zającówna w „Vabanku"

Juliusz Machulski w „Personelu"

Moja historia kina (60)

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Z moderny

2. ASTA NIELSEN

Niskie koszty produkcji umożliwiły małej Danii stworzenie w latach 1908 – 1915 solidnego przemysłu kinematograficznego, który – zwłaszcza pod firmą wytwórni „Nordisk" – zasłynął w świecie. Ale nie tylko czynniki ekonomiczne zapewniły Duńczykom sukces. Także, jeżeli już nie zawsze artystyczne, to przynajmniej estetyczne walory ich produktów. W przeciwieństwie do wielu innych kinematografii, werbujących ludzi „z ulicy", duński przemysł filmowy sięgnął od początku po artystów teatru: aktorów, reżyserów, dekoratorów. A scenariusze pisali liczący się dziennikarze (stąd m.in. obyczajowe zacięcie tych filmów). Jednym z elementów, za które ceniono owe dziełka, było najczęściej ich smutne zakończenie, swoista tragiczność wiążąca się w oczach jako tako wyrobionej publiczności z wysoką sztuką. „Film duński stworzył zasadę nieszczęśliwego zakończenia, tak popularną wśród widzów – pisze Jerzy Toeplitz – że kiedy wyjątkowo jakiś obraz kończył się dobrze, publiczność protestowała". Prosperity duńskiej kinematografii trwała całe siedem lat (długo – jeśli chodzi o rytm życia nowej sztuki), aby się jednak więcej, przynajmniej dotychczas, nie powtórzyć. Kino to było programowo, zwłaszcza pod koniec swego rozkwitu, modernistyczne, sięgające chętnie nie tylko do tamtej poetyki, ale też do znanych autorów prądu.

Zatrzymam się na głośnym filmie „Przepaść" z 1910 roku, w którym pierwszy wielki sukces na ekranie odniosła Asta Nielsen. Zrealizował go odkrywca i mąż aktorki, Urban Gad, reżyser oraz autor głośnej swego czasu książki „Film, jego środki i cele".

Asta Nielsen gra tu dziewczynę Magdę, która poznaje młodego inżyniera Knuda i wraz z nim oraz jego rodzicami (ojciec bohatera jest pastorem) wyjeżdża na wieś na wakacje. Tu poznaje artystę z wędrownego cyrku, niejakiego Rudolpha, i wraz z nim ucieka. Pożycie ich jednak nie układa się szczęśliwie, kochanek zdradza Magdę, pije. Popadają w biedę. Magda próbuje tańcem i muzyką zarobić na życie. Spotyka ją wciąż kochający Knud i usiłuje ratować. Ona jednak podczas sprzeczki obu mężczyzn zabija Rudolpha i idzie do więzienia.

Ta w streszczeniu dość banalna i „podwórkowa" historia została zrealizowana bardzo starannie. Reżyser dba, aby widz pozostawał w możliwie bliskim kontakcie z obrazami i działającymi postaciami: np. z głębi ekranu nadjeżdża pociąg wiozący Magdę i towarzyszące jej osoby na wieś, po czym idą oni ku nam, jak w pamiętnym filmiku Lumière'ów. Otaczają nas często zmienne, szybkie plany: wypełniają je wiarygodne przedmioty, zamieszkałe wnętrza (kawiarnia, gdzie w orkiestrze gra Magda), żywy ludzki tłum. Zbliżeń w tym filmie brak, więc Asta Nielsen nie ma jeszcze okazji zademonstrować swego mimicznego kunsztu. Gra natomiast dobrze całą postacią. Jest wdzięczna w ruchu, taneczna, nawet gdy ma tańczyć „źle". Albo w numerze z Rudolphem na scence variété chwyta go na lasso, krępuje okręcając się wokół niego i obala, wówczas chciałoby się powiedzieć, że demonstruje swoje przyszłe emploi „kobiety fatalnej", którą zresztą i tu już jest.

Inny duński film, który mam do dyspozycji, pochodzi dopiero z 1917 roku, ale też wydaje się typowy. Zrealizował go A.W. Sandberg, jeden z pionierów tamtego kina. Tytułowy błazen, klown cyrkowy, związał się z woltyżerką, lecz ona go opuściła, a nie mając możliwości powrotu, zabiła się. Kształt tego dziełka jest bardziej wyrafinowany niż „Przepaści". Tu reżyser chętnie używa zbliżeń, które ułatwiają zwłaszcza bohaterowi wygranie kontrastów między maskami klowna a jego własnymi dramatycznymi przeżyciami (błazen kocha wiarołomną), który to chwyt zrobi karierę w kinie aż po nasze dni.

Astę Nielsen nazwano „Eleonorą Duse ekranu" lub po prostu „Duse Północy". Zresztą ona nawet zewnętrznie wydaje się podobna do włoskiej tragiczki: oczy przysłonięte powiekami, szerokie usta – twarz Meduzy. Asta Nielsen to typ „kobiety fatalnej", jednak nie „wampa", który się w tym czasie w kinie także upowszechnił. Stworzyła go amerykańska gwiazda Theda Bara w filmie „Był sobie głupiec" Franka Powella (z 1914 roku), opartym na poemacie Kiplinga „Wampir". Aktorka gra tu niemal wysłankę ciemnych mocy: jej ruchy są niezwykłe, a z twarzy o czarnych oczodołach patrzą „dzikie" oczy. Asta Nielsen pozostaje tymczasem w granicach zwyczajności. Jej fatalizm jest głębszy. Pochodzi z charakteru, temperamentu, skrzywień wewnętrznych postaci które gra, lub z ich otoczenia.

Poza „Przepaścią" dysponuję jedynie późnymi filmami aktorki, ale i na ich podstawie – mimo że nie należą już do „złotego okresu" jej kariery – można wskazać rysy osobowości, którą stworzyła. W „Hamlecie" duńskiego reżysera Svena Gade, zrealizowanym w Niemczech (1920), grała Hamleta-kobietę. Kiedy mianowicie para królewska dowiedziała się, że urodziła im się córka, postanowili ukryć ten fakt: ubierali dziewczynę w męskie stroje i kazali udawać chłopca. Aktorka grając tę trudną, ale ciekawą rolę (która potrafiła wiele wytłumaczyć z niecodziennych zachowań duńskiego królewicza), miała prawie czterdzieści lat. Jej starzejąca się twarz nosiła już cechy „babie". A jednak i to aktorka wykorzystała, dając postaci coś eunuchowatego, w sposób żałosny bezpłciowego, (i nieistotne jest, czy owe rysy wygrywała świadomie czy nie). Pokazała człowieka zwichniętego, który od urodzenia musiał udawać kogoś zupełnie innego niż był, nawet w sensie biologicznym. Reżyser chętnie eksponował twarz aktorki i jej częsty grymas sarkastyczny i gorzki, co może w intencji postaci miało wyrażać „męskość", a wyrażało gorycz. Równie bezpłciowo jak twarz wyglądała sylwetka Hamleta: ciemne proste włosy, ciemny strój opinający ciało. Twarz w dodatku mało ruchliwa, z oczami – w owym czasie – już lekko wyłupiastymi, przypominała trochę twarz Bustera Keatona. Drobna i wciąż wiotka, rusza się Asta Nielsen po ekranie niby cień, aż w scenie „teatru w teatrze", podczas popisu trupy aktorów w zamku w Elsynorze, pełznie ku Klaudiuszowi zamieniając się, dopiero teraz, niemal w wampira.

Ta rola Asty Nielsen nie ma dobrej sławy wśród historyków kina. Ale historycy nie muszą być krytykami. Tak samo nie podoba im się inna rola aktorki: w głośnym filmie Pabsta „Zatracona uliczka" z 1925 roku, zrealizowanym również w Niemczech. Spotkały się tu dwie gwiazdy, dwa pokolenia gwiazd: Asta Nielsen i – niedługo już „kobieta fatalna" lat dwudziestych i trzydziestych – Greta Garbo. Nielsen gra ubogą dziewczynę Mizzi. A chociaż jest jeszcze starsza niż w filmie poprzednim, potrafi to nie gorzej wykorzystać. Mizzi, opuszczona przez człowieka, którego kocha, idzie na utrzymanie bogacza, aby następnie straszliwie i na zimno zemścić się na tamtym. Niektóre kadry z aktorką – zwłaszcza częste i wielkie zbliżenia – są przejmujące. Oto ona w złotej peruce ze złotą przepaską na czole, z długimi kolczykami w uszach, a w tym obramowaniu umęczona i zniszczona twarz. Dlaczego zawsze milczy, dlaczego nigdy się nie śmieje? – pyta ją przyjaciel. – Czy ma jakąś tajemnicę? – Mizzi odpowiada: – Widziałam jak on zabił. I sypie swego pierwszego, zresztą niewinnego, kochanka.

Bonitzer, francuski teoretyk, pisał niedawno, że wielki plan (czyli zbliżenie), nieruchomość aktora na planie, mowa jego wzroku kończą okres dziecinnej naiwności kina, czyli okres gwałtownego ruchu, gestykulacji, wielkich katastrof, wielkiego karnawału, a ekran opanowuje „żądza i perwersja". No, nie przesadzajmy. A jeżeli już, należy dodać, że wraz z tym pojawia się – o czym mówiłem wcześniej – pełniejszy obraz człowieka. ■

Asta Nielsen w „Przepaści" (1910)

Dr Haing S. Ngor

POLA ŚMIERCI

„Jest to historia wojny i opowieść o przyjaźni; tragedia zniszczonego kraju i przygoda człowieka walczącego o przeżycie". W tych kilku prostych słowach Sydney Schanberg zawarł treść filmu „Pola śmierci", którego jest jednym z autorów i bohaterów. W latach 1972-75 Schanberg był korespondentem „New York Times" w Kambodży. Pisał reportaże o pierwszych starciach między rządowymi wojskami Lon Nola i Czerwonymi Khmerami w 1973 roku; jeździł po kraju, próbował analizować coraz bardziej skomplikowaną sytuację. Podobnie jak wszyscy jego koledzy korzystał z pomocy miejscowego dziennikarza, który nazywał się Dith Pran: służył za tłumacza, informatora, posłańca, opiekuna i... chłopca do bicia, kiedy nie było na kim wyładować nerwów. Jest taka kapitalna scena: w szczytowym momencie ofensywy Czerwonych Khmerów na Phnom Penh, 17 kwietnia 1975 roku, kiedy wyłączono teleksy i zerwano wszelkie połączenia ze światem, Schanberg robi Dith Pranowi piekielną awanturę tłumacząc, że przecież n i e p r a c u j ą w t y g o d n i k u i materiał musi być przekazany n a t y c h m i a s t !

Między Schanbergiem i Dith Pranem nawiązuje się coś więcej niż więź zawodowa. Jest to przyjaźń... a przynajmniej twórcy filmu sugerują ją widzowi. Faktem jest, że Schanberg dokłada wielu starań, aby umieścić swego pomocnika z rodziną na liście ewakuowanych w ostatniej chwili do USA, a potem protestuje, gdy kierujący się poczuciem zawodowego obowiązku Kambodżańczyk rezygnuje nagle z odlotu. Protesty te są jednak dość miękkie, przez co potem Schanberg odczuwa gorzkie wyrzuty sumienia. Asystują obaj przy wkroczeniu Czerwonych Khmerów do stolicy, witanych owacyjnie przez mieszkańców, którzy nieomal natychmiast stają się ofiarami zorganizowanego ludobójstwa. Schanberg i Dith Pran też zostają aresztowani przez upojonych tatwym zwycięstwem żołdaków i tylko dzięki wysiłkom, inteligencji i sprytowi tłumacza zdołają umknąć w ostatniej chwili spod luf plutonu egzekucyjnego. Schronienie w ambasadzie francuskiej okazuje się bezpieczne tylko do czasu wyrzucenia z kraju wszystkich dziennikarzy. Schanberg wyrabia Dith Pranowi fałszywy paszport brytyjski, ale Kambodżańczyk zostaje zdemaskowany i zesłany do wsi przekształconej w obóz pracy przymusowej.

Jest to jak gdyby pierwszy z dwu filmów, na jaki dzielą się „Pola śmierci", bardzo dynamiczny i dramatyczny, w stylu „Roku niebezpiecznego życia" Petera Weira. Jego walorem są nie tylko rekonstrukcje mało znanych okoliczności zwycięstwa Czerwonych Khmerów, ale precyzyjna, chwilami zjadliwa analiza niewiarygodnej wręcz naiwności i ślepoty politycznej ludzi „Zachodu". Już pierwsze kilka godzin spędzonych w areszcie powinny przecież otworzyć oczy wytrawnemu dziennikarzowi, ale ani on, ani nikt z zamkniętych w ambasadzie w ogóle nie przewiduje tragedii. A może zresztą była ona niemożliwa do przewidzenia?

Sceny w ambasadzie można by rozbudować w osobny film o nudzących się, obojętnych i zupełnie nie zdających sobie sprawy z niebezpieczeństwa dyplomatach. Dreszcz przenika, gdy słuchamy zdań w rodzaju „Bądź pan mężczyzną" wypowiadanych przez ambasadora do Kambodżańczyka wywlekanego wraz z żoną na egzekucję. Schanberg i jego koledzy próbują ratować Dith Prana, ale bezskutecznie. Musi zostać wydany, a zachodni dyplomaci i dziennikarze ewakuowani. Schanberg wraca do Nowego Jorku, publikuje cykl reportaży, które przynoszą mu nagrodę Pulitzera i żyje dręczony wyrzutami sumienia, próbując bezskutecznie odnaleźć ślad przyjaciela.

Gdyby film urwać w tym miejscu (jak zrobił to Weir), to „Pola śmierci" z pewnością nie osiągnęłyby tak wysokiej rangi. Ale jest część druga: przeżycia Dith Prana na owych „polach śmierci", pierwsza artystyczna rekonstrukcja rzeczywistości kambodżańskiej pod rządami Czerwonych Khmerów. Na tej części producent David Puttnam i reżyser Roland Joffé skupili przede wszystkim swą uwagę. („Poszło na to pięć lat mego życia" – wyznał Puttnam, wybitny i twórczy producent, któremu zawdzięczamy już „Midnight Express", „Rydwany ognia", „Cala" i kilka innych doskonałych filmów.) Udało się nie tylko pogrążyć widza w zgrozie, ale i w poczuciu całkowitej wiarygodności tego, co ogląda. Wierzy się w koszmarną rzeczywistość katorżniczej pracy, zabójczego głodu, krańcowego zastraszenia ofiar ciągle nie orientujących się w prawdziwych zamiarach oprawców i naiwnie wystawiających samych siebie na śmierć, na przykład przez przyznawanie się do umiejętności czytania i pisania. Równie wiarygodna jest historia ucieczki Dith Prana i jego wędrówki przez pola minowe i dżunglę do zbawczej granicy tajlandzkiej.

Z tym wszystkim (jest to jeden z największych plusów filmu) twórcy nie zrobili z Czerwonych Khmerów bezmyślnych maszyn do zabijania, lecz wyposażyli niektórych w osobowość, którą widz może zrozumieć. Takim „Khmerem z ludzką twarzą" jest jeden z nowych władców, do którego Dith Pran trafia jako służący. Kiedy dziennikarz zostaje zdemaskowany i przytapany na słuchaniu radia po angielsku, jego pan oszczędza go, może ze względu na przywiązanie służącego do jego małego synka, a może dlatego, że i on ma dosyć mechanicznej już rzezi? Zresztą te zachowane, atawistyczne odruchy człowieczeństwa przyniosą mu zgubę, gdy spróbuje powstrzymać swych podwładnych wyrzynających grupę dziewcząt i chłopców tuż przed przybyciem wojsk wietnamskich. Dith Pran ucieknie z jego synkiem, i choć nie uda mu się go doprowadzić do Tajlandii, bo mały stąpnie na minę, to jednak liczą się przede wszystkim owe odruchy człowieczeństwa.

Nie ma w „Polach śmierci" epatowania okropieństwami. Doktor Haing S. Ngor, grający Dith Prana, człowiek który stracił całą rodzinę własną i całą rodzinę narzeczonej, która umarła w jego obecności, gdy khmerski strażnik obcinał mu siekierą palec, bo nióst umierającej coś do jedzenia, ostro skrytykował realizatorów za tę powściągliwość. „Pewne nakręcone już sceny zdecydowano się usunąć; reżyser twierdził, że widzowie nigdy w to nie uwierzą. Owszem, niełatwo patrzeć na rozcinanie brzuchów i wyciąganie wnętrzności mordowanych, które potem suszy się na dachu więzienia. Ale takie łagodzenie obrazu wypacza historię..." – mówił w wywiadzie dla „Paris Match".

Fascynującą atmosferę wiarygodności daje nie tylko scenerią (całość filmu nakręcono w Tajlandii, w pejzażu niemal identycznym), a operator Chris Menges otrzymał Oscara, ale przede wszystkim dwie wielkie kreacje: Sama Waterstona w roli Schanberga i Haing S. Ngora w roli Dith Prana. Zresztą genialny amator, laureat tegorocznego Oscara za rolę drugoplanową, przewyższył tu znacznie doskonałego aktora. Ich wzajemne kontakty przywodzą na pamięć ów klimat opresji niemal niemożliwej do wytrzymania przez widza, jaką mieliśmy w „Midnight Express", przepojony jednak nigdy nie gasnącą nadzieją i wiarą w wartość ludzkich uczuć, w wartość człowieczeństwa.

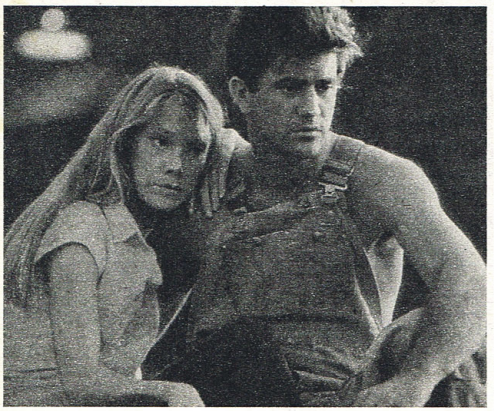
JANINA PAŁĘCKA

THE KILLING FIELDS, reż. Roland Joffé, Wielka Brytania

PORTRET NA ŻYCZENIE

SISSY Spacek

Wielbiciele serialu „Niewolnica Isaura" musimy rozczarować: zamieszczone w nr 14 zdjęcie Lucelli Santos to jedyne, jakim dysponowaliśmy. Nie mamy – przynajmniej na razie – materiałów informacyjnych o twórcach i aktorach tego serialu.



W filmie „Rzeka" z Mel Gibsonem

W filmie „Córka górnika"

„Ta dziewczyna ma tajemniczy urok, który emanuje dopiero z ekranu" – powiedział o niej reżyser Brian De Palma, autor horroru „Carrie" (1976), w którym Sissy Spacek zagrała tytułową rolę dziewczyny obdarzonej spirytystycznymi zdolnościami. Brawurowa interpretacja przyniosła młodej aktorce nominację do Oscara, a sam film cieszył się na Zachodzie wielkim powodzeniem i wywołał falę naśladownictw.

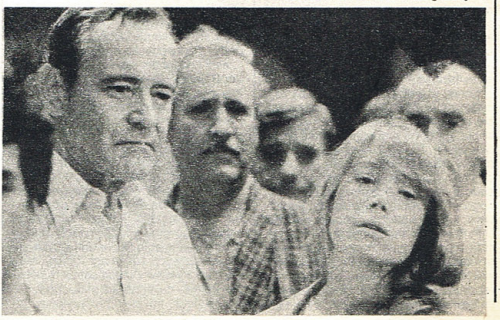
Piegowata i pozornie nieatrakcyjna Sissy Spacek w niczym nie przypomina gwiazdy filmowej. Jest aktorką o niestychanej intuicji i wrażliwości, zdumiewa wręcz ogromną skalą środków wyrazu, o czym polscy widzowie mogli się przekonać oglądając ją w „Trzech kobietach" (1977) Roberta Altmana i ostatnio w „Zaginionym" (1981) Costy-Gavrasa.

Mary Elizabeth Spacek urodziła się 15.XII.1949 roku w Quitman w stanie Teksas. Typowa przedstawicielka pokolenia lat sześćdziesiątych burzliwie przeżyła okres zauroczenia rock and rollem – porzuciła dom i próbowała kariery w zespole muzyki pop. Potem pociągnęło ją kino, przez osiem miesięcy studiowała aktorstwo u Lee Strassberga w Actors Studio. Zadebiutowała epizodyczną rolą u boku Lee Marvina w „Prime Cut" (1972), uwagę zwrócił jednak dopiero jej występ w „Badlands" (1973) Terence Malicka, gdzie z powodzeniem zagrała piętnastolatkę. Po dwóch latach objawiła się jak gdyby na nowo w „Carrie". Znacząca w jej karierze była rola Pinky w „Trzech kobietach", dziewczyny przekształcającej się z prowincjonalnej gąski w świadomą siebie kobietę. Rola ta była dowodem aktorskiej dojrzałości Sissy Spacek. W 1979 roku aktorka wystąpiła w „Heart Beat" i w „Córce górnika", filmie inspirowanym biografią głośnej gwiazdy muzyki country, gdzie sama śpiewała piosenki. Za rolę tę Sissy Spacek dostała Oscara. W „Zaginionym", również osnutym na autentycznej historii, gra Beth Horman, żonę Amerykanina zamordowanego podczas przewrotu w jednym z państw latynoskich. Zwłaszcza w scenach z Jackiem Lemmonem, odtwarzającym rolę ojca zabitego, Sissy Spacek prezentuje aktorstwo najwyższej próby.

Niedawno aktorka wystąpiła w reżyserowanym przez Marka Rydella filmie „Rzeka" (1984), gdzie jej partnerem był Mel Gibson. Jest to epicka opowieść o życiu farmerów, ich walce z zagrożeniem jakie niesie przyroda, a także z businessmenami zamierzającymi zbudować na tym terenie wielką zaporę wodną. Obecnie Sissy Spacek gra w filmie „Fiotki są błękitne" reżyserowanym przez jej męża, Jacka Fiska. ■

„Carrie"

Z Jackiem Lemmonem w „Zaginionym"



RADYKALNE CIĘCIE

CSRS, 1983

Scenariusz według powieści Josefa Klimy i reżyseria: DUŠAN KLEIN. Zdjęcia: Josef Vaniš. Muzyka: Zdeněk Marat. Scenografia: Jindřich Goetz. Wykonawcy: Lubomir Paulovič (Weiner), Bronislav Poloczek (kpt. Smolina). Josef Ropog (por. Takáč). Monika Žigová (Naha), Ilja Racek (architekt Ruml), Věra Vlčková (Kristýna Rumlová), Valentina Thielová (Jana Rumlová), Otto Lackovič (muzykant Horvath), Marián Labuda (Tancoč, baron cygański), Jan Kanyza (muzyk Pockert), Václav Stýblo (naczelnik Służby Bezpieczeństwa) i inni. Produkcja: Filmové Studio Barrandov. Barwny. Dozwolony od 18 lat. Czas wyświetlania: 87 min. Tytuł oryginalny: „Radikální řez".

Syn architekta miejskiego zostaje zamordowany w dzielnicy cygańskiej. Czy rzeczywiście był to akt zemsty Cyganów, protestujących przeciwko przesiedlaniu?

OSTATNIE TANGO W „TITANICU"

BUŁGARIA, 1983

Reżyseria: IWAN DOBCZEW. Scenariusz na motywach powieści „Istorija za orkiestyr" Jewgieni Kuzmanowa: Margarit Minkow. Zdjęcia: Dimko Minow. Muzyka: Kirił Donczew. Scenografia: Georgi Gucew. Wykonawcy: Naum Szopow (Petrosian), Płamena Getowa (Beba), Iwan Iwanow (Cyko), Nikoła Todew (Pero), Stefan Ilijew (Teochara), Marin Mładenow (Mitko), Petyr Petrow (Rezow), Christi Szopow (konspirator) i inni. Produkcja: Studija za Igrałni Filmi (Sofia). Barwny. Dozwolony lat 15 lat. Czas wyświetlania: 82 min. Tytuł oryginalny: „Za gospożycata i nejnata myżka kompanija".

Sofia u schyłku II wojny światowej. Oskarżeni o współudział w zamachu politycznym członkowie kawiarnianej orkiestry podczas brutalnego przesłuchania dają świadectwo łączącej ich więzi, mimo dzielących ich na co dzień zatargów i sporów.

TYSIĄCLETNIA PSZCZOŁA

CSRS-RFN, 1983

Reżyseria: JURAJ JAKUBISKO. Scenariusz według powieści Petera Jaroša: Peter Jaroš, Juraj Jakubisko. Zdjęcia: Stanislav Doršic. Muzyka: Petr Hapka. Scenografia: Miloš Kalina. Wykonawcy: Jozef Kroner (Martin Pichanda), Štefan Kvietik (Samo), Michal Dočolomanský (Valent), Jana Janovská (Ružena), Ivana Valešová (Mária), Eva Jakoubková (Kristina), Pavol Mikulik (Julo), Igor Čillik (Švanda), Zdeněk Blažek (Gunár), Milan Kiš (Dropa), Ivan Drozdy (Greben), Zdeněk Dušek (Oškara), Andrej Rudavský (Ondro Mitron), Jiří Cisler (Belányi), Jana Rihák ová (Hanka) i inni. Produkcja: Slovenská Filmová Tvorba (Bratysława) – Beta Film (Monachium). Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 87 + 80 min. Tytuł oryginalny: „Tisicročna včela".

Dwuczęściowa saga rodzinna, ukazująca losy słowackiego rodu Pichandów od ostatnich dziesięcioleci XIX wieku po upadek monarchii austro-węgierskiej. Nagrody na festiwalach w Wenecji i Sewilli, Nagroda Krytyki na Filmowym Festiwalu Ludzi Pracy w CSRS.

Listy do redakcji

„MUZYCZNE AMPUTACJE"

List p. Tomasza Sobolewskiego, zamieszczony w nr 4 „Filmu", poruszył ważny temat. Sam kiedyś na jarmarku perskim napotkałem pana, który oferował album z muzyką kilku bardzo głośnych filmów amerykańskich, prezentowanych na naszych ekranach: żądał 7 tysięcy złotych! Dlaczego nie wydajemy muzyki filmowej? Czyżby brak mocy produkcyjnych? Przecież np. „Polskie Nagrania" wydają płyty, czasem nawet w dużych nakładach, które później zalegają półki sklepowe. A firmy polonijne? Byłoby dobrze, żeby odpowiednie instytucje przeprowadziły rozmowy z firmami płytowymi, zwłaszcza że interes byłby opłacalny. Za przykład może posłużyć wydanie przez „Polton" płyty z muzyką i piosenkami z „Akademii Pana Kleksa". Ilekroć w którymś sklepie pojawiła się ta płyta, natychmiast ustawiała się kolejka chętnych. Na jarmarku perskim pewna pani kupiła ją za 2 tys. zł. Warto więc zastanowić się nad tym, zwłaszcza że każdy, kto lubi takie filmy jak „Powrót jedi", „Błękitny Grom", „Klasztor Shaolin", „Tootsie" i wiele innych, chętnie kupiłby taką płytę lub kasetę (kasety byłyby lepsze) nawet za tysiąc złotych.

Krzysztof Orłowski (Warszawa)

POMAGAMY SOBIE

Marian Pędrak (Błota, 86-260 Unisław, woj. toruńskie) poszukuje „Filmu" z lat 1984 (numery 1, 2, 4, 8–12, 22, 23, 29, 32, 38, 40–42, 46, 49–51, 53) i 1985 (2–12).

Jacek Falkowski (ul. Mickiewicza 89, 17-100 Bielsk Podlaski) poszukuje numerów 23, 26, 27, 31 i 35 „Filmu" z 1983 r. oraz 9 z br.

Tomasz Roguski (ul. Błonie 12 m. 7 05-300 Mińsk Maz.) poszukuje numerów 1 i 13 „Filmu" z br.

B. Teclaw (ul. Zubrzyckiego 12, 83-110 Tczew) odstąpi numery 13, 14, 16, 17, 19–22, 24–27, 29, 31–40, 42, 44–52 „Filmu" z 1984 r. oraz 1–5 i 8–12 z br.

FILM – magazyn ilustrowany

WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Noskowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. centrali 25 72 91 do 93;
REDAKCJA: ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa, tel. 45 40 41 w: 112, 116;

DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

WARSZAWA, 1985.05.26. Nr 21 przekazano do drukarni 1985.05.03. Zam 697. N-97

RADA REDAKCYJNA: Henryk Kluba, Maria Kornatowska, Marian Kuszewski, Józef Lenart, Zbigniew Safjan, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. REDAGUJE ZESPÓŁ: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Leśochowski, Maria Olekslewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Renata Pajchel, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Elżbieta Kowalska, Barbara Seroczyńska. KOREKTA: Elżbieta Czechak, REDAKCJA NIE ZWRACA REKOPISÓW nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania.

OGŁOSZENIA przyjmuje Biuro Reklam i Propagandy: tel. 25-56-26

ZDJĘCIA: P. Kwiatkowski, T. Mandziewski, L. Sorell. R. Sumik, Beta Film, Bieteraufilm, Ciné Revue, DEFA-W. Ebert, Epoca, Le Figaro, Filmové Studio Barrandov, Films on Screen, Hungarofilm, Paris Match, P.D.F., Première, PRF Zespoły Filmowe, Slovenska Filmová Tvorba, Studija za Igralni Filmi, Universal City St., arch.

PRENUMERATA: kwartalna – 390 zł, półroczna – 780 zł, roczna – 1560 zł.

WARUNKI PRENUMERATY: 1. Instytucje i zakłady pracy w miastach wojewódzkich i miastach będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Oddziałach; 2. Instytucje i zakłady pracy oraz osoby zamieszkałe w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u listonoszy; 3. Mieszkańcy miast będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch". PRENUMERATĘ ZE ZLECENIEM WYSYŁKI ZA GRANICĘ przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-869 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla instytucji i zakładów pracy;

TERMIN PRZYJMOWANIA PRENUMERATY: 1. Do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze roku następnego oraz cały rok następny; 2. Do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty w roku bieżącym.

Kinorama

FAKTY

W wyświetlanym w Cannes swoim filmie „Purpurowa róża z Kairu" Woody Allen nie wystąpił jako aktor. Zarezerwował sobie natomiast rolę producenta telewizyjnego w filmie „Hannah i jej siostry", gdzie zagra także Mia Farrow oraz jej matka Maureen O'Sullivan, która niegdyś była Jane – partnerką Tarzana-Weissmüllera.

★

Nic już nie brakuje do sławy... Brigitte Bardot jest nie tylko legendą, osobą obecną we wszystkich encyklopediach i leksykonach, ale także, od niedawna, kawalerem Legii Honorowej. To najwyższe we Francji odznaczenie zostało ostatnio przyznane gwieździe, która porzuciła całkowicie kino i zajmuje się ochroną zwierząt. Przeszłość nie istnieje dla BB, chociaż obecnie wystąpiła na drogę sądową przeciwko swemu dawnemu przyjacielowi Saszy Distelowi twierdząc, że pieśniarz w swych „Pamiętnikach" naruszył jej życie prywatne.

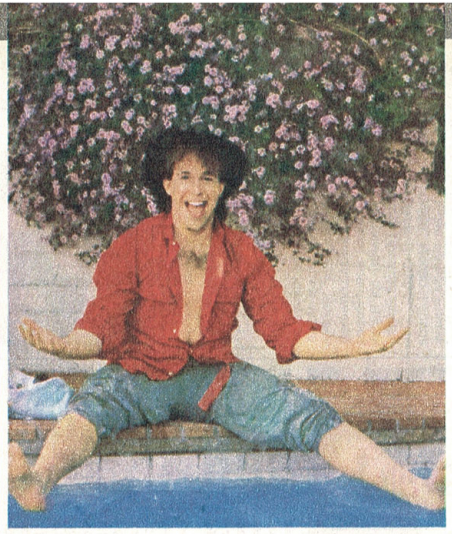
★

Grigorij Popowicz jest aktorem cyrkowym, laureatem konkursów w Paryżu i Hawanie, ale rzuca dziś arenę dla ekranu. Występuje w głównej roli w filmie „Żarty na bok" Witalija Markowa, opowieści o młodym chłopcu, który pragnie zostać klownem, nie zdaje jednak egzaminu do szkoły cyrkowej.

★

Mariel Hemingway („Manhattan" i „Star 80") zagrała teraz główną rolę w filmie „Zły sezon". Partneruje jej **Kurt Russell (oboje na zdjęciu).** Ten thriller oparty na powieści Johna Katzenbacha reżyserował Philip Borse. Akcja toczy się w Miami.

Fot. Epoca



Tom Hulce

Fot. Paris Match

Mozart w Hollywood

„Amadeusz" Miloša Formana zdobył osiem Oscarów. Laureat Oscara za najlepszą rolę męską, Murray Abraham, odtwórca roli Salieriego, oświadczył: „Dzięki mój triumf z Tomem Hulce, ponieważ odtąd Mozart będzie miał już tylko jego twarz i będzie się śmiał jak on". Z Tomem Hulce rozmawia Danny Jucaud z tygodnika „Paris Match".

● **To chyba dziwne uczucie: pewnego dnia wrzucono pana do głębokiej wody, a nazajutrz rano, kiedy pan się obudził, był pan już gwiazdorem...**

– Zabawne! Przyzwyczaiłem się już do tego, że wszyscy depczą mi po nogach. Dzisiaj natomiast czekają na mnie najlepsze stoliki w restauracjach. Gdziekolwiek się pojawię, wszyscy wiedzą, kim jestem. To urocze, a zarazem przerażające. Ale należy do tego przywyknąć...

● **Wybrano pana spośród tysiąca aktorów...**

– Po pomyślnym wyniku zdjęć próbnych spotkałem się z Miłošem Formanem. Nasza rozmowa była bardzo nudna. Mówiłem o moim ojcu, pracującym w zakładach Forda. Dlatego przez całe lata mieszkałem w Detroit. Spotkanie z Formanem było nieudane. Potem zapadło milczenie. Już nie wierzyłem, że zagram Mozarta. I wtedy, po trzech miesiącach otrzymałem telefon, że wygrałem los na loterii.

● **Kim jest Mozart dla Formana?**

– Wybrykiem. Sprzecznością. Wdziękiem. Szaleństwem. Arogancją.

● **Jest podobny do pana?**

– Trudno powiedzieć. Kiedy wstaję rano, nigdy nie wiem, kim będę.

● **Co pana najbardziej fascynuje w Mozarcie?**

– Jego namiętne umiłowanie życia. Ja także, jak on, nie znam ograniczeń. Staram się czcić zarówno dobre, jak i złe chwile, które niesie życie.

● **Co panu przyniósł sukces?**

– Czuję się obecnie wspaniale. Jak nigdy. Nagle nabrałem zaufania do siebie.

● **Niedawno powiedział pan, że Mozart był w swoich czasach kimś takim jak dzisiaj słynny tenisista John McEnroe. Dlaczego?**

– Potrzebna mi była jakaś postać modelowa. McEnroe najbardziej przypomina Mozarta. Jest młody, utalentowany, błyskotliwy. Ale nie umie milczeć. Łamie reguły gry... Ludzi rażą jego sukcesy, ponieważ szokuje ich jego zachowanie. Zupełnie to samo przydarzyło się Mozartowi.

● **Przez pół roku znajdował się pan w skórze geniusza. Czy trudno było z niej wyjść?**

– Wprawiała mnie w panikę myśl, że będę musiał opuścić tę postać, powrócić do mojego banalnego życia. Zwlekałem ponad pół roku zanim pozbyłem się moich rozjaśnionych włosów. Nie chciałem przecinać tych cienkich więzów, łączących mnie z Mozartem.

● **Przypomina pan raczej klownа, niż kompozytora. Ciągle pan robi grymasy, zresztą bardzo zabawne.**

– Te grymasy to jedyny sposób ukrycia mojej nieśmiałości.

● **Jak pan przyjął swoją nominację do Oscara?**

– Byłem wtedy w Singapurze razem z Miłošem Formanem. Nasza podróż miała charakter reklamowy dla „Amadeusza". Tego dnia byłem na lekkim rauszu. Piłem właśnie kolejny dziesiąty koktail, kiedy zadzwonił mój impresario. Powinienem był stracić głowę z emocji.

● **A co pan zrobił?**

– Pobiegłem wrzucać kamienie do fontanny, bo powiada się, że to przynosi szczęście.

● **Co by pan zrobił ze swoim Oscarem, gdyby go panu przyznano?**

– Obiecałem wystać prawą rękę statuetki mojemu garderobianemu z „Amadeusza". Z reszty zrobiłbym lampę.

● **Poza planinem, jaki jest pana ulubiony sport?**

– Łóżko. Mogę spać 14 godzin na dobę.

● **Ogląda pan spokojnie telewizję. Ktoś dzwoni do drzwi. To Mozart. Co pan mu mówi?**

– „Właź, stary. Siadaj. Chcę z tobą pogadać. Czy nie sądzisz, że życie jest zabawne?".

Tom Hulce

Fot. Paris Match

PREMIERY

Ostatnie polowanie

James Mason zmarł w ubiegłym roku, ale dopiero niedawno na ekrany wszedł jego ostatni film „Polowanie" (The Shooting Party). Udział wielkiego aktora był właściwie wynikiem przypadku: w pierwszym dniu zdjęć spłoszony koń przewrócił wóz, łamiąc nogę Paula Scofielda... Aby ratować produkcję, Alan Bridges zaproponował rolę sir Randolpha Nettleby, arystokraty przyjmującego gości na polowaniu, właśnie Masonowi. 75-letni aktor zgodził się i – jak twierdzi dziś krytyka – stworzył jedną z najbardziej pamiętnych kreacji w swej długiej karierze. Zmarł w kilka miesięcy po ukończeniu filmu.

James Mason i John Gielgud

Fot. Films on Screen

„Polowanie" to ekranizacja głośnej powieści Isabel Colegate. Akcja rozgrywa się jesienią 1913 roku, w cieniu nadchodzącej wojny. Wyczuwa się w filmie coś z klimatu słynnej „Reguły gry" Jeana Renoira, chociaż ton tej opowieści jest znacznie tragiczniejszy. Wytworni goście sir Randolpha spędzają czas przygotowując się do rzezi ptactwa. Ale wkrótce zacznie się rzeź ludzi, równie bezbronnych. Koniec epoki zapowiadają niewielkie z pozoru pęknięcia tradycyjnego porządku społecznego. Służba zna jeszcze swoje miejsce, ale po cichu zaczyna kwestionować system wartości, który ich pracodawcom wydaje się nienaruszalny. Kosmopolityczne towarzystwo przymyka oczy na wszelkie grzechy, jeśli tylko popełniane są dyskretnie. Tragiczna śmierć naganiacza kładzie kres polowaniu: goście rozjeżdżają się wśród burzy, nie wiedząc, że zaczęła się już burza dziejowa.

Ten brytyjski film ma znakomitą obsadę: Edward Fox gra lorda Hartlipa, z którego ręki ginie naganiacz, występują także John Gielgud i Dorothy Tutin. Ale prawdziwy koncert gry daje James Mason, cyniczny i czarujący, uwodzący otoczenie błyskotliwą inteligencją. W tym filmie uwodzi także publiczność, grając wreszcie rolę na miarę swego talentu.

W ogniu wojny

Film nosi tytuł „Rewolucja 1776" i opowiada o amerykańskiej wojnie o niepodległość. Ze względu na temat i budżet (15 milionów dolarów) ta superprodukcja oczekiwana jest z wielkim zainteresowaniem. Film reżyseruje Hugh Hudson, autor „Rydwanów ognia" i „Greystoke'a". W głównych rolach – Nastassja Kinski, Al Pacino i Donald Sutherland (jako sierżant armii brytyjskiej).

Zdjęcia kręcono w Anglii, w Norfolk, gdzie Hugh Hudson przekształcił małą osadę w XVIII-wieczny Nowy Jork.

Nastassja Kinski

Fot. Ciné Revue